This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

WIDENER
HN UPB4 0

Was ist aesthetisch?

Ein Beitrag zur Lösung der Frage

Von

Joh. Adolf Herzog

Digitized by Google

Phil 8408.32

HARVARD COLLEGE
LIBRARY

FROM THE BEQUEST OF
JAMES WALKER
(Class of 1814)
President of Harvard College
"Preference being given to works in the Intellectual and Moral Sciences"

Digitized by Google

a 31
o

Was ist aesthetisch?

Ein Beitrag zur Lösung der Frage

Von

Joh. Adolf Herzog.

Leipzig,
Verlag von H. Haessel.
1900.

Digitized by Google

~~FA 132.13~~
Phil 8408.32
HARVARD COLLEGE
JUL 8 1921
LIBRARY
Walker fund

Digitized by Google

I. Kapitel.

Zur Einleitung.

Aesthetisch nennt man diejenigen künstlerischen und natürlichen Erscheinungen, durch deren Betrachtung in unserer Seele das höchste Glück des Empfindens hervorgerufen wird. Ohne Erfolg hat man versucht, diesen Glückszustand mit Worten zu beschreiben. Aber wir sind uns desselben klar bewußt, wenn wir uns darin befinden oder befunden haben.

In diesem Glücke liegt, so lange es die Seele erfüllt, volle Wunschlosigkeit. Es ist aber, wie alles Glück, immer nur von kurzer Dauer. Die psychologische Erklärung dieser Thatsache werden wir im dritten Abschnitt geben. Wenn es jeweilen entschwunden ist, fragen wir uns nach dem Wesen desselben, nach den Ursachen, die es hervorrufen und danach, wie jene Erscheinungen beschaffen sein müssen, damit unsere Seele in den Zustand höchster Befriedigung versetzt werde. Zwar könnten sich die Menschen auch damit begnügen, des Glückes teilhaftig zu werden. Aber da erscheint das wissenschaftliche Streben nach Verständnis, nach welchem uns ein unwiderstehlicher Drang innewohnt. Wir begnügen uns auch nicht, gute Speisen zu genießen, sondern wir studieren den ganzen Prozeß der Verdauung und Ernährung und stellen die Nährkraft der verschiedenen Speisen fest. Solche wissenschaftliche Arbeit fördert die Ernährung nicht direkt; diese

Digitized by Google

geht bei dem Unterrichteten nicht besser vor sich als bei dem Unwissenden. Doch gewährt das Studium, wenn es zur Erkenntnis führt, wieder für sich eine Befriedigung, und zugleich erhalten wir Fingerzeige über die Beschaffenheit, Wahl und Zubereitung der Nahrung. Ganz so verhält es sich auch mit der Aesthetik. Sei es, daß man sie aus bloßem wissenschaftlichen Interesse betreibe, oder in der Absicht, die eigene Genußfähigkeit zu erhöhen: zahllose Untersuchungen wurden darüber schon angestellt, und wir stehen im Begriffe, eine neue hinzuzufügen. Das geschieht nicht darum, weil wir die Aufklärung über den aesthetischen Genuß für wichtiger ansehen als diesen selbst, denn der Genuß ist ohne Frage ein größeres Gut als das Verständnis desselben. Aber wir glauben einen Beitrag zur Lösung der seit dem Altertum immer wieder besprochenen Frage liefern zu können. Dabei sind wir uns wohl bewußt, daß wir mit kleinem Fahrzeug auf einen Ozean hinaussteuern. Wir haben eigentlich eine doppelte Unendlichkeit vor uns: unendlich ist das Gebiet des Aesthetischen, indem überall in der Welt das Schöne sich unsern Sinnen zeigt und immer neue Schönheiten entdeckt werden. Unendlich kompliziert ist anderseits das Leben der Seele, welches durch die Einwirkung des Aesthetischen erweckt wird, und je mehr sich die Wissenschaft mit der Psychologie befaßt, desto weiter weicht das letzte Ziel der Erkenntnis vor unserm forschenden Geiste zurück. Mag aber unsere Ausbeute auch klein sein im Verhältnis zum Ganzen, das noch zu erforschen bleibt, so glaube ich doch das Versprechen geben zu können, daß wir nicht mit völlig leeren Händen zurückkehren werden.

Die Unklarheit, welche in Bezug auf das Aesthetische besteht, führt zu Verworrenheiten im Kunsturteil. Dieses hat nirgends

Digitized by Google

einen festen Halt. Wir hören immerfort, wie dieselben Kunstwerke von einigen auf das Höchste gepriesen, von andern mit Geringschätzung besprochen werden. Man weiß nicht, ob das Kunsturteil, welches ein einzelner abgiebt, für jedermann Geltung habe oder nicht. Es giebt zudem Stimmungen, welche der aesthetischen sehr nahe verwandt sind und darum nicht selten für aesthetisch gehalten werden, ohne es zu sein. Und es finden sich Leute genug, denen es überhaupt nur um eine Erregung des Gemütes zu thun ist; von welcher Art diese sei, darauf kommt es gar nicht an. Wer einen gelehrten Vortrag über ein geschichtliches Thema anhört; wer den Bericht eines Polarreisenden über dessen Abenteuer und Entdeckungen liest; wer ein Kind aus Lebensgefahr gerettet hat; wer dem Verlauf eines Wettrennens zusieht; wer anwesend ist, wo ein Arzt einen Patienten hypnotisiert; wer sich an einem fröhlichen Gelage beteiligt; wer liebt — wird in allen diesen Fällen in eine Gemütsverfassung versetzt, welche derjenigen ähnlich ist, die durch die Aufführung eines Dramas hervorgerufen wird. Man scheint als selbstverständlich anzunehmen, daß der Eindruck eines Kunstwerkes ein aesthetischer sein müsse. Zwar hört man häufig die Äußerung, ein Drama, ein Gemälde, ein Musikstück gefalle nicht. Dann gäbe es zwei Möglichkeiten: entweder es macht gar keinen Eindruck oder aber einen solchen, der nicht aesthetisch ist. Giebt es etwa aesthetische Stimmungen von verschiedener Beschaffenheit? Oder kennzeichnet sich jede aesthetische Stimmung durch ein ganz bestimmtes Merkmal?

Solche Betrachtungen berechtigen uns, danach zu fragen, was aesthetisch sei. Wir suchen nach einem Ingrediens, dessen Vorhandensein einem Kunstwerk oder einer Stimmung den Charakter des Aesthetischen verleiht.

Digitized by Google

Vielleicht wendet jemand ein, wir hätten unsere Frage besser und verständlicher lauten lassen: „Was ist Kunst?“ Allein das Aesthetische ist ein weiterer Begriff, und die Kunst bildet nur ein Gebiet innerhalb desselben, indem ja auch die Natur aesthetische Erscheinungen zur Genüge aufweist. Die Künstler suchen ihre Stoffe geradezu in der Natur. Nicht nur der Anblick des gestirnten Himmels, die Aussicht von einem Berge, die Brandung des Meeres, das Gewitter sind aesthetische Erscheinungen; wer sich auf diese auch nur einigermaßen versteht, findet solche auf Schritt und Tritt: in jeder Blüte und jedem Halm, im Antlitz der Menschen wie im Reiche der Infusorien; ja es wäre schon ziemlich schwierig, ein Gebiet in der Natur zu nennen, in dem keine aesthetischen Erscheinungen vorkommen. Wenn wir also fragen: „Was ist aesthetisch?“ so schließen wir die ganze Kunstwelt in die Frage ein, müssen aber den Blick darüber hinaus auch auf das Naturschöne richten.

Wir fragen auch nicht: „Was ist schön?“ Denn innerhalb des Aesthetischen findet sich das Häßliche, wie es auch in der Wirklichkeit vorkommt. Die Folterknechte in Holbeins Passionsbildern sind häßlich, ja sogar das Angesicht Christi selbst ist es z. B. im Bilde der Geißelung*). Richard III. bei Shakespeare ist physisch und moralisch eine häßliche Erscheinung, und doch ist das Drama eines der gewaltigsten, welche es giebt. Und wer wollte Mephistopheles schön nennen? Thersites bei Homer ist für die Häßlichkeit typisch. Es kann kein Zweifel bestehen darüber, daß das Häßliche für sich allein widerwärtig und also abstoßend auf uns wirkt. Wenn in unserer Gegenwart jemand etwas

*) Die Wahl unserer Hinweise ist ganz zufällig; jeder kann andere Beispiele an deren Stelle setzen.

Digitized by Google

Häßliches sagt oder thut, so wird unser Gefühl beleidigt und wir begeben uns niemals irgendwohin, um etwas zu sehen, das weiter nichts als häßlich ist. Alles Aesthetische hingegen will gefallen. Somit scheint das Häßliche vom Aesthetischen ausgeschlossen zu sein. Die obengenannten und noch sehr viele andere Kunstwerke beweisen das Gegenteil. Gewiß aber bleibt dies richtig: das Häßliche, wo es den Bestandteil eines aesthetischen Werkes bildet, darf sich innerhalb desselben nur soweit geltend machen, daß das Aesthetische seinen dominierenden Einfluß behält. Der innere Widerspruch zwischen dem Schönen und dem Häßlichen und die Thatsache, daß sich beide doch harmonisch vertragen können, brachte es mit sich, daß darüber schon sehr viele Untersuchungen angestellt wurden. Man wollte das Wesen des Häßlichen feststellen, verschiedene Kategorien desselben, wie das formal und das moralisch Häßliche unterscheiden und alle diese Begriffe definieren. Es ist aber ganz unmöglich, eine in allen Fällen zutreffende Theorie aufzustellen, und zwar aus folgenden Gründen:

1. Es existiert keine sichere Scheidelinie zwischen dem Schönen und dem Häßlichen, d. h. der Charakter des Häßlichen fängt nicht für alle Menschen auf demselben Punkte an. Ich kann ein Angesicht schon häßlich finden, das einem andern noch anziehend erscheint und umgekehrt. Wer hat es nicht schon erlebt, daß nach einer Theateraufführung jemand über einen Charakter des Dramas äußerte, daß er ihm widerwärtig erschienen sei, während man selbst eine solche Empfindung gar nicht gehabt hat?

2. An einer häßlichen Erscheinung können auch solche Eigenschaften vorkommen, die unser Gefallen erregen, und da es

Digitized by Google

sich um solche Mischungen handelt, wer vermöchte da noch einen allgemeinen gültigen Satz aufzustellen? Eine sensible Frauenseele wird den Mephistopheles schon viel mehr häßlich finden, als ein Philosoph und Kenner des Lebens. Jene bemerkt mehr das Widrige und Gemeine, dieser mehr die souveräne Verständigkeit in dem Führer Fausts.

3. In allem Aesthetischen wirkt ein ganz wesentlicher Faktor mit, auf den man bis jetzt kaum Rücksicht genommen hat: die Suggestion*). Die Erscheinungen werden sehr häufig nicht so aufgenommen, wie sie sind; die Beredung hat dabei einen sehr großen Einfluß. Nicht nur vermag der Künstler an sich Häßliches so erscheinen zu lassen, daß wir gar keinen Widerwillen empfinden, oder uns gegen etwas einzunehmen, was seiner Natur nach gefällig ist; selbst wenn wir den bestimmten Eindruck schon davongetragen haben, daß etwas häßlich sei, so kann nachträglich jemand mit bloßen Worten uns umstimmen und uns eine andere Auffassung beibringen, sodaß, was uns erst häßlich schien, nun einen angenehmen Eindruck auf uns macht. Beispiele hiefür kennt gewiß jedermann so reichlich, daß wir solche nicht anzuführen brauchen.

Im allgemeinen dürfte dieses richtig sein: das Schöne gefällt mehr als das Häßliche. Also ist das Schöne in höherm Grade zur künstlerischen Darstellung geeignet, als das Häßliche. Dieser selbstverständlich erscheinende Satz darf heute mit allem Grund als Wahrheit ausgesprochen werden, wo die Kunst wieder einmal das Häßliche mit Vorliebe darstellt. Dem Künstler bleibt sein Recht, häßliche Dinge zu malen und zu schildern. Aber er

*) Besondere Behandlung dieses Punktes im V. Kapitel.

Digitized by Google

darf dann die Freiheit, die er für sich in Anspruch nimmt, dem Publikum nicht absprechen, und er muß es sich gefallen lassen, wenn seine Werke bei vielen keinen Anklang finden.

Obwohl nun die Frage, welche hier beantwortet werden soll, nicht lautet „was ist Kunst?“ oder „was ist schön?“ so werden doch im Verlaufe der Ausführungen die Ausdrücke „Kunst“ und „schön“ gelegentlich im Sinne des Aesthetischen zur Anwendung kommen. Die Bezeichnungen sind allerdings dem Worte nach nicht sehr genau, aber nachdem wir diese Bemerkungen vorausgeschickt haben, ist jede unrichtige Auffassung ausgeschlossen. —

Für das Zustandekommen eines aesthetischen Eindrucks sind zwei Faktoren notwendig: erstens eine äußere Erscheinung, von welcher die Anregung ausgeht (z. B. ein Werk der Poesie, der Musik, Malerei, Plastik, Architektur), zweitens ein Mensch, der jene Erscheinung auf sich wirken läßt, und in dessen Seele dann das entsteht, was man aesthetische Stimmung nennt.

Wir dürfen allerdings hier nicht unerwähnt lassen, daß es auch Menschen giebt, die sich ganz leicht in jene Stimmung zu versetzen vermögen, ohne daß sie hiezu einen von außen kommenden Eindruck nötig haben. Es sind die künstlerisch veranlagten Naturen. Sie lassen ihre Phantasie spielen, und diese zeigt ihnen mit großer Deutlichkeit solche Bilder, die ein aesthetisches Gefallen erzeugen. Wir führen diese Thatsache auch an, um die äußere aesthetische Anregung und die innere Stimmung in ein richtiges Wertverhältnis bringen zu können. Die Hauptsache bleibt danach die Stimmnng, zu welcher die äußere Erscheinung nur der Grund ist; diese ist nicht einmal in allen Fällen nötig; der Glückszustand der Seele kann auch ohne sie vollständig sein.

Digitized by Google

Bei der weitaus größten Zahl der Menschen aber muß die Seele durch eine äußere Erscheinung erregt werden, wenn eine aesthetische Stimmung entstehen soll. Das ist schon aus dem Grunde notwendig, weil fast jeder Mensch durch berufliche Gedanken immerfort in Anspruch genommen ist, und auch die Kraft der Phantasie nicht bis zu dem Grade entwickelt hat, daß sie ihm ein Kunstwerk zu ersetzen vermöchte.

Die Untersuchung des Aesthetischen kann also von zwei Seiten her in Angriff genommen werden. Entweder geht man von der Frage aus: Wie muß eine Erscheinung beschaffen sein, damit sie aesthetisch wirke? Es müßte also beispielsweise gezeigt werden, aus welchen Gründen ein Gemälde unsere Seele aesthetisch erregt, eine Wanduhr aber nicht, und es müßte an den Einzelheiten des Gemäldes nachgewiesen werden können, daß und warum sie aesthetisch wirken, warum sie schön zu nennen seien, warum die aesthetische Wirkung nicht eintreten könne oder aber mit absoluter Notwendigkeit in jedem Betrachter entstehen werde.

Oder wir nehmen die Seele des Menschen, welcher den aesthetischen Eindruck empfängt, zum Ausgangspunkt und fragen: Wie beschaffen ist der Zustand derselben, wenn sie in die aesthetische Stimmung versetzt wird? Von welcher Art ist jener hohe Glückszustand, dessen wir uns erfreuen, wenn wir Musik hören, der Aufführung einer Tragödie beiwohnen oder den Zeus von Otricoli betrachten?

Den ersten Weg nun kann man mit einer Aussicht auf Erfolg gar nicht einschlagen; die an seinem Eingange stehende Frage ist überhaupt nicht lösbar. Niemand vermag in allgemein gültiger Weise zu bestimmen, wie ein Drama, eine Symphonie oder eine Statue beschaffen sein müsse, um als aesthetisches

Digitized by Google

Werk zu gelten und als solches auf uns zu wirken. Ein und dasselbe Kunstwerk macht nicht auf alle Menschen den gleichen Eindruck. Ein Musikstück kann den einen in die höchste Begeisterung versetzen, einen andern aber völlig unberührt lassen. Und das trifft bei allen aesthetischen Erscheinungen zu. Man wird einwenden, es können nur musikverständige Menschen in Betracht kommen, wo es sich um Musik handle. Aber wie steht es dann mit der Dichtkunst, der Malerei? Mit dergleichen Ausbiegungen kommt man nicht ans Ziel. Denn auch musikverständige Leute weichen in ihren Urteilen oft sehr weit voneinander ab. Nicht einmal, wenn wir lauter sogenannte normal veranlagte Menschen aussuchen und vor ein Kunstwerk hinstellen wollten, würde ihr Urteil übereinstimmend ausfallen, ganz abgesehen davon, daß die „normale Veranlagung" schon etwas ganz Unbestimmbares ist. Man weiß, daß Goethe von Schuberts Komposition des „Erlkönig" nicht befriedigt war, und wenn wir Beispiele nennen wollten, wie Autoritäten im Gebiete der Kunst unter sich entgegengesetzte Auffassungen hatten, wir würden mit diesen Aufzählungen an kein Ende kommen. Das Bild einer Erscheinung bleibt in tausend Spiegeln immer dasselbe, aber in den Seelen der Menschen nimmt es ganz verschiedene Gestalten an, je nachdem die Menschen geartet sind*). Es genügt nicht,

*) Vergl. Kant, Kritik der Urteilskraft, u. a. § 30 ff. § 34: Es ist kein objektives Prinzip des Geschmacks möglich. Unter einem Prinzip des Geschmacks würde man einen Grundsatz verstehen, unter dessen Bedingung man den Begriff eines Gegenstandes subsumieren und alsdann durch einen Schluß herausbringen könnte, daß er schön sei. Das ist aber schlechterdings unmöglich. Denn ich muß unmittelbar an der Vorstellung desselben die Lust empfinden, und sie kann mir durch keine Beweisgründe angeschwatzt werden.

Digitized by Google

auf diese natürliche Thatsache aufmerksam zu machen, es muß auch immer wiederholt werden, daß jedermann berechtigt ist, das Schöne in seiner eigenen Weise aufzufassen. Wir wollen später dieses Recht motivieren.

Weil die Wirkung des Aesthetischen auf die Menschen verschieden ist, so kann weder von einem einzelnen Kunstwerk gesagt werden, welche Eigenschaften es haben müsse, noch ist überhaupt das Schöne definierbar. Es giebt nichts absolut Aesthetisches, denn sonst müßte irgend ein Gemälde, sagen wir Raffaels Madonna della sedia, auf alle Menschen die gleiche Wirkung ausüben, und dies müßte auch mit zwingender Notwendigkeit bei einem und demselben Menschen zu jeder Zeit geschehen. Aber es geschieht nicht. Ich kann mich in einer Gemütsverfassung befinden, wo ich ein Bild ganz teilnahmlos ansehe, das sonst meine Seele mit Glückseligkeit erfüllt.

Dürfen wir Anstoß daran nehmen, daß es keinen absoluten Maßstab giebt, um den höhern oder niedrigern Wert eines Kunstwerkes zu bestimmen? Wir können uns darüber beruhigen, wenn wir uns anderwärts ein wenig umsehen. Feststehende Wahrheiten will vor allem die Wissenschaft gewinnen. Aber wie viele sind bis heute gefunden worden? Wenn man alles durch die Forschung Festgestellte gleichsam in einem Magazin zusammenbringen könnte, es wäre darin wahrhaft verschwindend wenig vorhanden im Verhältnis zum Inhalt des Universums. In der Philosophie wie in der Medizin, in der Jurisprudenz und der Theologie, ja in den Naturwissenschaften und sogar in der Mathematik liegt gar vieles noch im Dunkel; und was man in der Geschichte an gesichertem Wissen gewonnen, ist nur ein minimaler Teil dessen, was schon geschehen. Wir müssen immer zufrieden

Digitized by Google

sein, wenn wir einen ganz kleinen Schritt der Wahrheit näher kommen. Und bei alledem darf nicht einmal vorausgesetzt werden, daß jedermann die Resultate der wissenschaftlichen Forschung als richtig anerkenne. Wenn wir aber im Gebiete des strengen Denkens noch so wenig Sicheres wissen, so darf man sich nicht darüber aufhalten, daß im Reiche des freien Empfindens die Einsicht gering ist.

Indem das Wesen des Aesthetischen nicht von den äußeren Erscheinungen abgeleitet werden kann, müssen wir die aesthetische Stimmung der Seele zum Gegenstande unserer Untersuchung machen.

Auch hier stellen sich große Schwierigkeiten in den Weg. In Bezug auf die Funktionen des Geistes ist eben auch gar manches noch bestritten. Und weiß ich, ob andere in gleicher Weise empfinden, wie ich? Denken müssen wir alle nach denselben Gesetzen. Jeder muß den pythagoräischen Lehrsatz oder das Fallgesetz als richtig anerkennen, wenn er die Beweise hört. Aber nicht jeder muß weinen oder auch nur die tiefe Sehnsucht mitempfinden, wenn Iphigenie nach der fernen Heimat verlangt.

So ist denn, was bei dieser Untersuchung geboten werden kann, eigentlich nur die Konfession eines einzelnen, der sagt: So nehme ich das Aesthetische in meine Seele auf. Bei Erforschung des seelischen Lebens läßt sich kaum mehr thun, als daß man solche Bekenntnisse ablegt und sie miteinander vergleicht, um auf diesem Wege zuletzt allgemein gültige Wahrheiten zu gewinnen Möge darum jeder, der unsern Ausführungen folgt, Schritt für Schritt bei sich selber die Probe machen, ob die hier aufgestellten Behauptungen stichhaltig befunden werden. Diese werden nicht in dem Sinne vorgebracht, als ob sie für jedermann Geltung hätten; aber als Ergebnis der Selbstprüfung dürfen sie dafür auch mit Sicherheit auf-

Digitized by Google

treten. Lieber als die Anerkennung der hier gebotenen Forschungsresultate ist dem Verfasser die Gewinnung feststehender Wahrheit, denn nur so kommen wir mit der Zeit den letzten Zielen der wissenschaftlichen Forschung näher.

Logischer Weise beginnen wir nun unsere Arbeit damit, daß wir uns die nötige Klarheit über das Wesen der Seele verschaffen, damit wir ihre Funktionen erkennen und feststellen können, welche Kräfte bei der Aufnahme einer aesthetischen Erscheinung wirksam sind. Obwohl wir nur sehr weniges aus der Seelenlehre hier anbringen wollen (so viel, als für unsere Zwecke notwendig ist), möchte doch der eine und andere Leser einwenden, das sei ganz überflüssig und gehöre nicht zu unserm Thema, das Notwendige könne ja als bekannt vorausgesetzt werden. Darum müssen wir, bevor wir auf das Psychologische selbst eintreten, auch noch die Gründe nennen, welche den nächstfolgenden Abschnitt notwendig erscheinen lassen.

Erstlich möchten wir diese Darlegungen so halten, daß sie für jedermann verständlich sind. Denn wir glauben, das Schöne sei nicht bloß für eine Klasse von Menschen, sondern für alle bestimmt. Erfahrungsgemäß giebt es in allen Ständen Leute von gesundem Empfinden, und darum sollte jeder, der es überhaupt thun will, an sich die Probe machen können, wie eine Erscheinung auf ihn wirke. Die Gelehrsamkeit ist in diesen Dingen kein ausschlaggebender Faktor. Sodann muß aber auch der gelehrte Fachmann, wenn er verstehen soll, was in diesem Büchlein gesagt wird, wissen, von welchen Voraussetzungen der Verfasser ausgeht. Auch diese Voraussetzungen können unrichtig sein.

Die Frage, ob verschiedene Vermögen der Seele zu unter-

Digitized by Google

scheiden seien, gilt heute noch als ungelöst. Die ältere Psychologie hat solche Vermögen angenommen; neuere Philosophen treten dieser Auffassung entgegen. Welchen Standpunkt man auch einnehmen mag, man wird bei einem Teil der Philosophen auf Widerspruch stoßen. In diesem Falle wählt also jeder am besten den Weg, der nach seiner Beobachtung und Überzeugung der richtige ist. Wir gehören zu denen, welche die Seelenvermögen voneinander unterscheiden, und es mag hier gleich erklärt werden, daß ohne diese Unterscheidung wir die Frage nicht zu lösen vermöchten, was aesthetisch sei. Sobald wir aber die Unterscheidung aufrecht erhalten, denken wir jedermann unsere Auffassung ohne allzu große Mühe verständlich machen zu können. Die neueste wissenschaftliche Erforschung der Struktur und der Funktionen des Gehirns rechtfertigt übrigens die Annahme, daß es verschiedene Seelenvermögen gebe*).

Geht man ernstlich zu Werke bei Beobachtung der Funktionen des menschlichen Geistes, so erscheint einem zuletzt eine Erörterung der Frage, ob die Seele verschiedene Vermögen habe oder nicht, zum größten Teil als bloßer Wortstreit. Ich gewärtige demnach, daß man mich vielmehr allfälliger Irrtümer zeihe in Bezug auf die sachlichen Behauptungen als auf die Kategorien, in welche ich jene zu ordnen mich auf Grund meiner Studien genötigt sehe.

*) Vergl. Dr. Paul Flechsig, Gehirn und Seele. Leipzig, Veit & Co. Seite 97: Zu einer Unterscheidung von Organen für einzelne Seelenvermögen im Sinne der alten Psychologie wird meine Einteilung nur innerhalb gewisser Einschränkungen führen.

Digitized by Google

II. Kapitel.

Die Seelenvermögen.

Der menschliche Körper verliert darum seine Einheitlichkeit nicht, daß er verschiedene Kräfte und Vermögen hat. Wie er durch fünf Sinne (Gesicht, Gehör, Geruch, Geschmack, Gefühl) die Außenwelt wahrnimmt, so findet sich Ähnliches bei der Seele. Es ist hier gleichgültig, ob wir diese als ein Wesen für sich oder als eine Funktion des Körpers ansehen. Wir schreiben auch der Seele, ohne ihre Einheitlichkeit im mindesten in Frage zu stellen*), fünf Vermögen zu: Verstand, Phantasie, Wille, Gedächtnis, Gemüt.

1. Der Verstand erkennt die außer uns liegenden Erscheinungen, denkt über dieselben, bringt das einzelne unter allgemeine Gesichtspunkte, verbindet es nach dessen Zusammengehörigkeit. Sofern der Verstand sich mit abstrakten Problemen befaßt, wird er auch Vernunft genannt, doch sind diese Begriffe nicht genau geschieden, und für unsere Zwecke brauchen wir den

*) Vergl. Flechsig, S. 26: Bei den komplizierteren geistigen Leistungen wirken wohl alle geistigen und Sinneszentren (des Gehirns) zusammen, da sie durch zahllose Nervenfasern untereinander verbunden sind. Der größte Teil des menschlichen Großhirnmarkes besteht thatsächlich aus nichts anderem als aus Millionen wohlisolierter, insgesamt Tausende von Kilometern messender Leitungen, welche die Stnneszentren untereinander, die Sinneszentren mit den geistigen Zentren und diese wieder untereinander verknüpfen; und nur aus dieser Mechanik resultiert die Einheitlichkeit der Großhirnleistungen.

Digitized by Google

Unterschied nicht zu machen. Der Verstand ist gleichsam das Ein- und Ausgangsthor des Geistes; nichts kann uns geistig zu eigen werden, es sei denn von uns begriffen. Und was wir andern darbieten wollen, muß von unserem Verstande so geordnet sein, daß der Zuhörer es klar erfassen kann. Den Verstand müssen wir darum immerfort bethätigen: beim Rechnen, bei der handwerksmäßigen Anfertigung eines Gegenstandes, insbesondere auch in der Wissenschaft. Mit dem Verstande erforscht der Arzt die Organisation des menschlichen Körpers, den gesetzmäßigen Verlauf der Krankheiten, die Wirkung der Heilmittel. Der Landwirt braucht den Verstand, wenn er die Saat ausstreut, die Pflanzen pflegt, die Tiere aufzieht. Mit dem Verstande prüfen wir das, was uns ein anderer sagt, auf seine Richtigkeit; wir unterscheiden die Wahrheit von der Lüge. All unser Thun richten wir durch den Verstand nach dem Zwecke ein, der erreicht werden soll. Der Verstand selbst funktioniert gesetzmäßig; man sagt, das Denken sei logisch richtig, wenn es nach dieser Gesetzmäßigkeit vor sich geht. Mit der Logik ziehen wir aus etwas Bekanntem Schlüsse auf etwas bis jetzt nicht Bekanntes. Aus dem Gesichtsausdruck eines Menschen erraten wir die Stimmung seiner Seele. Das Aussehen des Himmels, die Windrichtung ꝛc. lassen uns auf den Bestand oder Unbestand des Wetters schließen. Aus den Geräuschen, die der Arzt am Herzen eines Menschen wahrnimmt, folgert er, daß das Herz gesund oder krank sei. Das Resultat der Verstandesarbeit ist das Wissen. Je mehr wir den Verstand in richtiger Weise bethätigen, desto reichhaltiger wird unsere Wissenschaft.

Für unsere Untersuchung von Wichtigkeit ist das mit der Verstandesthätigkeit verbundene Lustgefühl.

Digitized by Google

Von den vielen Lustgefühlen, die im Menschen entstehen können, ist das aesthetische nur eines, und ein ganz bestimmtes. Wenn wir dessen Wesen erkennen wollen, so müssen wir es von den verwandten andern Lustgefühlen unterscheiden können. Das ist aber nur möglich, wenn wir auch den Charakter der nicht aesthetischen Lustgefühle uns verständlich machen.

Lust gewährt uns überhaupt jede naturgemäße Bethätigung unserer Anlagen und Vermögen, der körperlichen wie der geistigen. Wir brauchen uns dieser Lust gar nicht immer bewußt zu sein; sie ist im gegebenen Falle doch vorhanden. Wer daran zweifelt, daß ihm das alltägliche Sehen, Hören, Sprechen Lust bereitet, der denke sich blind, taub, stumm, und der Zweifel wird sogleich gehoben sein. Jede Kraft will sich ausleben.

Aber ein Mensch, der einzig um der Lust willen seine Vermögen in Thätigkeit setzen würde, vermöchte nichts Positives zu leisten, denn mit der ersten eintretenden Ermüdung erlischt das Vergnügen. Wir müssen die Kräfte disziplinieren und stetig wirken lassen; dies erfordert Anstrengung.

So ist auch die forschende und reflektierende Verstandesarbeit mit Mühe verbunden und, wie alles Suchen, anstrengend. Dazu kommt die fortwährende Unruhe, man könnte auf falschem Wege sein. Und doch verharren wir in der Arbeit; das Motiv, welches uns dazu veranlaßt, ist das Interesse. Dieses ist aus verschiedenen Elementen gemischt: aus dem Gefühl der Lust an der Thätigkeit, aus der Mühe, welche dabei aufgewendet werden muß, aus dem Streben nach einem Ziel und der Hoffnung, daß wir dieses erreichen. In dem Augenblicke aber, wo uns eine neue Wahrheit offenbar wird, ist unsere Seele mit hoher Lust erfüllt, die Anstrengung hat aufgehört. Indem

Digitized by Google

sich die Vorstellungen im Geiste logisch ordnen, kommen wir aus der Verworrenheit zur Klarheit und diese Ordnung wird nun die Ursache eines Vergnügens, in das keine andern Elemente sich mischen. Wir haben hier einen höchsten Glückszustand der Seele. Wenn die neue Erkenntnis unser fester Besitz geworden, mildert sich jene Lust zu dauernder latenter Befriedigung. Es kommt auch vor, daß sich später eine Erkenntnis, die wir gewonnen haben, wieder als falsch herausstellt und daß wir etwas anderes als richtig erkennen. Naturgemäß empfinden wir dann zuerst Unlust, weil die bisherige logische Ordnung zerstört wird, dann wieder Lust, wenn sich die Vorstellungen in einer andern Weise logisch ordnen. Unlust und Unruhe aber bleiben, wenn sich die frühere Erkenntnis zwar als falsch erweist, aber keine richtige neue sich einstellen will. Darum verteidigen die Menschen falsche Ansichten wie richtige, denn in beiden Fällen sind sie davon überzeugt, daß ihre Auffassung logisch sei. Früher glaubte man allgemein, daß die Sonne sich um die Erde bewege und daß dadurch Tag und Nacht entstehe. Als dann die richtige Thatsache verkündet wurde, daß die Erde wie alle andern Himmelkörper eine Kugel sei und sich um sich selber drehe, so setzten viele dieser Lehre sogar Widerstand entgegen, weil sie die bisherige logische Ordnung ihrer Vorstellungen nicht ändern, ihr Behagen an dem geistigen Besitz nicht aufgeben und die Arbeit nicht leisten wollten, welche für die Gewinnung oder Aufnahme einer neuen Erkenntnis notwendig ist.

Der Verstand muß alle wissenschaftliche Arbeit leisten; hier ist sein höchstes Thätigkeitsgebiet, und ohne ihn giebt es gar keine Wissenschaft. Allerdings wird er von den andern Seelenvermögen unterstützt, was sich leicht aus der

Digitized by Google

innigen Verbindung derselben begreift. Der Verstand jedoch bleibt der Hauptfaktor. Aber der Verstandesfunktion muß der Wille vorangehen; man braucht auch das Gedächtnis, weil jedes Fortschreiten im Denken auf dem bisherigen Wissen beruht. Das Gemüt wird erregt, indem, wie wir gesehen haben, jede neue Erkenntnis Lust erzeugt. Dem entsprechend entsteht auch Ärger oder Verdruß beim Ausbleiben des Verständnisses. Die Phantasie ihrerseits eilt dem Verstande voraus und hilft ihm oft durch Möglichkeiten und Wahrscheinlichkeiten den Pfad zu neuen Wahrheiten finden.

Wir wollen nun die Frage zu beantworten suchen, ob und in welcher Weise der Verstand beim aesthetischen Genusse thätig sei. Wie er in der wissenschaftlichen Arbeit an erster Stelle funktioniert und von den anderen geistigen Kräften bloß unterstützt wird, so tritt er hier in die zweite Linie zurück, um einem andern Vermögen, von dem wir nachher sprechen wollen, die Hauptthätigkeit zu überlassen.

Alles was in den Geist eintritt, muß vom Verstande begriffen sein. Eine Rede in einer mir unbekannten Sprache dringt mir wohl in das Ohr, aber nicht in die Seele. So verhält es sich mit den Kunstwerken auch. Große Partien aus dem zweiten Teile von Goethes „Faust“ sind für sehr viele Menschen aesthetisch ganz wirkungslos, eben weil das Verständnis für das Wesen der Personen, ihre Worte und Handlungen fehlt. Wenn ich ein Gemälde betrachte, dessen Gestalten mir unverständlich sind, so weiß ich damit wenig anzufangen. Ich kann mich zwar an der Schönheit der Formen und Farben freuen; ich kann eine Ahnung davon haben, was der Künstler mit dem Bilde wollte (z. B. bei allegorischen Darstellungen), aber ich

Digitized by Google

fühle ganz deutlich, daß ich nicht am Ziele bin. Wenn in Lessings „Nathan“ (II, 9) von einem Dekk, (II, 4) von Ginnistan, einer Div, einem Jamerlonk und an andern Stellen wiederholt eingehend vom Schachspiel die Rede ist, so sistiert sich jeweilen der aesthetische Genuß augenblicklich für diejenigen, welche diese Worte und Dinge nicht verstehen. Bei der Aufführung des Dramas, wo alles rasch an unserm Ohr vorüberfliegt, bleiben die Stellen einfach wirkungslos; beim Lesen kann man Halt machen, um die Dunkelheiten aufzuhellen. Es frägt sich nur, ob jeder Leser sich die Mühe nimmt und es nicht vorzieht, das Problematische preiszugeben und am weiterhin Folgenden seine Lust zu suchen. Wer sich aber Aufklärung schafft, wird im Momente des Erkennens einen Genuß empfinden, der jedoch nicht selbst aesthetisch, sondern eine Wirkung des Erkennens ist, und den wir als intellektuelle oder didaktische Lust bezeichnen können. Der Gegenstand der Erkenntnis ist hier freilich ein Bestandteil eines Kunstwerkes, aber indem wir ihn herausheben und zu einem besondern Gegenstand des Forschens machen, beschäftigt er den Verstand. Für denjenigen, dem der Begriff des „Dekk“ oder der „Div“ schon bekannt ist, kann überhaupt kein neues Vergnügen über die Erkenntnis mehr entstehen, er hat dann einen aesthetischen Genuß am Kunstwerke selbst. Die didaktische Lust ist freilich mit der aesthetischen, auf deren Wesen wir später eintreten, so nahe verwandt, daß viele Menschen gar keinen Unterschied zwischen beiden machen. Didaktische Lust ist es, was den Pedanten Wagner im „Faust“ erfüllt, wenn er sagt:

„Entrollst du gar ein würdig Pergamen,
So steigt der ganze Himmel zu dir nieder“.

Wenn in einer Dichtung auch solche Stellen vorkommen,

Digitized by Google

die sich an den Intellekt wenden, so haben diejenigen, die das Verständnis für alles schon mitbringen, sogar einen erhöhten Genuß, indem eben außer den andern Seelenvermögen auch der Verstand angeregt wird. Da ja Lust durch naturgemäße Bethätigung unserer Kräfte entsteht, so muß diese Lust um so allgemeiner sein, je mehr Kräfte zusammenwirken. Der Kenner griechischer Mythen liest Schillers „Eleusisches Fest", „Kassandra", die „Klage der Ceres" mit intensiverem Vergnügen, als wenn die Götter und ihre Beziehungen nicht erwähnt wären. Je klarer das Verständnis, desto höher der Genuß. Diese psychologische Wahrheit führt nun freilich auch zu jener Art literarischer Forschung, die alles Nahe und Ferne ergründen will, was noch direkt oder indirekt mit einer Dichtung im Zusammenhange steht. Sobald aber bei dieser Thätigkeit das Kunstwerk selber nicht mehr mitwirkt, ist auch nicht mehr von aesthetischem Empfinden die Rede. Wer die lateinischen Citate in Lessings „Der junge Gelehrte" zum Gegenstand eines Studiums macht, fühlt gewiß Vergnügen, wenn er die Quelle des einen in Horazens achter Ode des ersten Buches, andere anderswo findet, aber das ist, wie gesagt, eine intellektuelle, nicht eine aesthetische Lust.

Unsere Klassiker sind eben deshalb niemals im vollen Sinne populär geworden, weil das aesthetische Genießen ihrer Werke eine ganz bedeutende Verstandesarbeit und viele Kenntnisse voraussetzt, die einem sehr großen Teile des Volkes abgehen.

Es mag hier erwähnt werden, daß es auch Fälle giebt, wo die richtige aesthetische Wirkung gerade dadurch erreicht wird daß Einzelheiten eines Kunstwerkes dem Verstande unfaßbar bleiben. Als Beispiel kann die eine oder die andere Stelle aus

Digitized by Google

den ersten Szenen des „Faust“ dienen. Wo Faust das Zeichen des Makrokosmus und dann dasjenige des Erdgeistes erblickt, wissen wir selbst weder, wie diese Zeichen beschaffen sind, noch können wir uns erklären, warum sie Faust eben so stimmen, wie sie es thun. Die poetische Wirkung bleibt aber keineswegs aus. Der Gedankengang der Beschwörungsformeln, die dem Pudel gegenüber angewendet werden, ist gewiß dem größten Teil der Zuhörer unklar. Aber es handelt sich hier immer um Magie, und diese kann überhaupt nicht verständlich sein. Dagegen empfinden wir das leise Grauen, die Ahnung übernatürlicher Kräfte deutlich, und das ist es gerade, was erreicht werden soll. Wo klare mathematische Formeln angewendet werden, können jene Affekte nicht entstehen.

Ist das verständige Erfassen eines Kunstwerkes zum Genusse desselben im allgemeinen unerläßlich, so verträgt sich dagegen eine andere Funktion unseres Denkvermögens mit diesem Genusse nicht: die selbständige Reflexion. Wir können nicht gleichzeitig volles aesthetisches Vergnügen an einer Dichtung, einem Gemälde, einer Musik ꝛc. empfinden und zugleich über die Güte oder Mangelhaftigkeit, über Vorzüge und Fehler dieser Werke uns Rechenschaft geben. Beim aesthetischen Genuß verhalten wir uns nur empfangend. Hiervon soll später noch die Rede sein.

Die Thätigkeit des Verstandes ist also auf diesem Gebiete, im Unterschiede zur wissenschaftlichen Forschung, eingeschränkt.

2. Die Phantasie ist das Vermögen, uns geistig etwas vorzustellen, was nicht vor unsern körperlichen Sinnen ist. Wir vergegenwärtigen uns die Gestalt eines abwesenden Freundes, diejenige unserer Angehörigen und des Vaterhauses, wenn wir

Digitized by Google

in der Fremde leben; mit Hülfe der Phantasie können wir uns im Januar die vor uns ausgebreitete Landschaft im Sommerkleide vorstellen und den Donner darüber hinziehen hören. Oder wir stellen uns Dinge vor, die es in Wirklichkeit gar nicht giebt: Riesen, Drachen, Feen, welche von den Dichtern ersonnen wurden. Wir können uns durch die Vorstellungskraft in eine andere Lage versetzen als die ist, in der wir uns befinden. So sieht der blinde Gloster in „König Lear“ (IV, 6) unter sich den gewaltigen Abgrund und in ferner Tiefe die Fischer, die den Strand entlang gehen und klein wie Mäuse aussehen; der Magister Semler (in C. F. Meyers „Jürg Jenatsch“ I, 2), dem Pompejus Planta das Wagnis des jungen Jürg erzählt, faßt krampfhaft die Lehne seines Stuhls, weil er selber in der Höhe des Turmes zu schweben glaubt.

Es giebt dreierlei Art des Sehens: 1. das wirkliche mit dem Auge, wobei wir unsere Umgebung wahrnehmen; 2. das rein geistige mit der Phantasie, wo wir uns Erscheinungen vergegenwärtigen, die gar nicht im Bereiche unserer sinnlichen Beobachtung liegen. So schaut der Künstler die Werke, welche er schaffen will, schon vor sich, bevor er sie in Angriff genommen hat. Goethe sah („Zueignung“ zu „Faust“), nachdem er die Arbeit an dem Drama längere Zeit hatte ruhen lassen, die „schwankenden Gestalten“ Gretchens, des Faust, des Mephistopheles ꝛc., die sich ihm wieder nahten. Scheffel sagt im Vorwort zu „Ekkehard“: „dem Dichter wachsen Gestalten empor, erst von wallendem Nebel umflossen, dann klar und durchsichtig, und sie schauen ihn ringend an und umtanzen ihn in mitternächtigen Stunden und sprechen: Verdicht' uns!“ Wie hätten Künstler die Laokoongruppe bilden können, wenn sie diese nicht schon vor

Digitized by Google

Beginn der Arbeit fertig geschaut hätten? Ein Architekt kann im Geiste schon in den Korridoren eines Gebäudes umhergehen, zu dem erst der Plan entworfen, aber noch kein einziger Baustein herbeigeschafft ist. Der Dichter eines Dramas muß sich geistig in alle Personen verwandeln können, die er auf die Bühne bringt, sonst bekommen diese niemals ein natürliches und warmes Leben. 3. Während die zweite Art, das erschaffende Sehen, für den Künstler unerläßlich ist, erleichtert dieser uns die Arbeit der Phantasie dadurch, daß er ein Kunstgebilde, welches wir eigentlich selbst hervorbringen müßten, um uns seiner zu freuen, in konkrete Gestalt faßt und uns vor Augen stellt. Hierin weichen die Künste voneinander ab. Wenn ich der Aufführung eines Dramas beiwohne, ein Gemälde, eine Statue vor mir habe, so bietet mir der Künstler selbst ein sichtbares Phantasiebild; wenn ich aber lyrische, epische, dramatische Dichtungen lese, so muß ich mit meiner eigenen Phantasie alle Gestalten erschaffen, von welchen in den Dichtungen die Rede ist. Ohne diese meine Thätigkeit ist kein voller Genuß der Poesie möglich.

Das Spiel der Phantasie erzeugt auch ein hohes Lustgefühl, denn die Bilder, welche sie uns zeigt, erregen, wie Erscheinungen der Wirklichkeit, Stimmungen im Gemüt, und diese selbst gewähren uns Vergnügen. Ob ich ein wirkliches Gewitter beobachte, oder ob ich mir ein solches mit der Phantasie erschaffe: in beiden Fällen wird meine Seele von Schauer und Bewunderung erfüllt sein. Die Eindrücke der Wirklichkeit sind allerdings kräftiger als diejenigen der Phantasiebilder, aber ich muß jene nehmen, wann und wie sie kommen; diese kann ich nach meinem Willen gestalten und sie so oft und so schön erscheinen lassen, als es mir gefällt.

Digitized by Google

Wer hätte nicht schon im Walde ein Eichhörnchen gesehen? Wie stille hält sich der Schauende, um sich des Bildes recht lange erfreuen zu können! Oder wenn wir, am Rande einer stillen Waldwiese gelagert, ein Reh aus den Bäumen hervortreten sehen, wie halten wir in höchster Spannung den Atem an, um den friedlichen Anblick nicht zu stören! Uns ist zu Mute, als ob der Wald uns seine Geheimnisse offenbaren wolle. Wenn aber Geibel singt:

Nach langem, bangem Winterschweigen,
O wonnig süßer Frühlingsklang!
Nun regt der Saft sich in den Zweigen
Und in der Seele der Gesang.
Nun wandelt unter Blütenbäumen
Die Hoffnung übers grüne Feld —,

so müssen wir mit der eigenen Phantasie dieses Bild erschaffen. Um wie vieles herrlicher als derjenige eines irdischen Wesens ist der Anblick der Frühlingsgöttin, die, in ihrer Schönheit aus dem Walde heraustretend, über die Fluren wandelt! Statt geknickt zu werden, erheben sich unter ihrem Fuße die Blumen leuchtender und höher. Wie Eingeweihte genießen wir das erhabene Bild. So sahen die Griecheu ihre Götter auf Erden erscheinen; so glaubten die Germanen an den feierlichen Umzug ihrer Göttin Nerthus durch das grüne Land: da giebt es fröhliche Tage und Feste an allen Orten, welche die Göttin ihres Besuches und Aufenthaltes würdigt (Tacitus, Germania 40).

Phantasie bedarf also der Künstler, um seine Werke zu schaffen. Denn es giebt zwei Quellen, aus denen er seine Stoffe beziehen kann. Die eine derselben ist die alltägliche Wirklichkeit, welche sich ein Maler, Dichter, Bildhauer zum Modell wählt. In diesem Falle wird sogar zuweilen die ge-

Digitized by Google

treueste Nachbildung der Natur für die größte Kunst gehalten, wie es in den sogenannten realistischen Perioden der Kunstgeschichte vorkommt. Man hört etwa sagen, die Kunst strebe in solchen Zeiten vielmehr nach Wahrheit als nach Schönheit; sie wolle den Menschen einen Spiegel vorhalten und ihnen zeigen, wie sie sind. Dichter und Maler beobachten die Menschen manchmal mit erstaunlicher Genauigkeit und wissen dieselben mit virtuoser Treue nachzubilden. Wir werden unsere Untersuchung auch darauf ausdehnen müssen, festzustellen, ob und unter welchen Bedingungen solche Kunstwerke aesthetisch wirken. Die andere Quelle für den Künstler ist seine Phantasie. Er kann Werke schaffen, die der Wirklichkeit nicht entsprechen, und die dennoch zweifellos aesthetisch empfunden werden. Manche Vorgänge in Goethes Faust, die Gestalt des Mephistopheles, die romantischen Elemente in Schillers „Jungfrau von Orleans", die Geistererscheinungen bei Shakespeare, das Märchen ꝛc. entsprechen nicht Erscheinungen in der Natur. Für die Kunst überhaupt giebt es keine andere Linie historischer Entwicklung als die Zickzackbewegung zwischen den beiden Extremen des äußersten Realismus und der Phantastik.

Aber auch wir, die Genießenden, müssen unsere Phantasie bethätigen, wenn ein Kunstwerk aesthetisch auf uns wirken soll. Wie oft schon ist die Himmelfahrt Christi und der Jungfrau gemalt worden, und wie matt wirkt der großartige Gegenstand auf viele Menschen! Allerdings hebt sich der zum Himmel Steigende, wenn wir den Vorgang als wirklich denken, von Augenblick zu Augenblick höher, während er im Bilde immer auf derselben Stelle bleibt. Stellen wir uns aber die Szene als eine lebendige vor, so wird sich auch der vom Künstler beabsichtigte

Digitized by Google

Eindruck geltend machen. Welche Bewegung würde entstehen, wenn plötzlich aus einer Gesellschaft von Menschen, die auf einer freien Anhöhe stehen, der eine sich erhöbe und zum Himmel schwebte! Tizian stellt in seiner Himmelfahrt der Maria (Venedig, Akademie) auch die auf der Erde zurückbleibenden Jünger in gewaltiger Bewegung dar, und so regt er durch diesen Teil seines Bildes unsere Phantasie an, sich das lebendig vorzustellen, was in der Höhe vor sich geht.

Im allgemeinen wird wohl durch die Schule und die Erziehung am wenigsten unter allen Seelenvermögen für die Entwicklung der Phantasie gethan. Das darf als ein Mangel bezeichnet werden. Es kann sich ja nicht darum handeln, Phantasten zu erziehen; die Menschen müßten nur angeleitet werden, das was ihnen die Kunst darbietet, so zu sehen, daß sie den vollen aesthetischen Genuß davon haben. Daneben kann die korrekte Verstandesthätigkeit sehr wohl bestehen.

3. Der Wille: das Vermögen, etwas zu begehren, einen Entschluß zu fassen. Dies ist ein komplizierter psychologischer Prozeß, indem in der Regel dem Wollen voran die Erkenntnis des Begehrenswerten gehen muß. Die Wissenschaft*) unterscheidet drei Phasen in der Entwicklung des Willens. Beim neugebornen Kinde sehen wir von Anfang an allerlei Verlangen und Bewegungen (auch die Bewegungen ergeben sich sonst aus Willensakten), aber hier liegt weder ein verständiges Überlegen, noch auch nur ein seelisch empfundenes Gefühl zu Grunde. Hier haben wir das ganz unbewußte Handeln des körperlichen Organismus, „es sind Bewegungen, welche durch die Vererbung erworben,

*) Siehe z. B. Th. Ribot: Der Wille. Deutsch von Pabst. Berlin, Reimer.

Digitized by Google

organisiert und befestigt worden sind." Dann folgt das Auftreten des „Wunsches", wo dem Handeln schon ein seelisch empfundenes Bedürfnis zu Grunde liegt. Dieses Wollen wird indessen noch nicht durch den Verstand geregelt, auch nicht durch diesen gehemmt. Aber es sind darin doch „schon die ersten Ansätze zur Individualität zu erkennen". Endlich folgt die sogenannte ideomotorische Willensthätigkeit, wobei das Wollen aus Ideen, aus verständigem Überlegen entspringt. Wir haben diese Unterscheidungen hier angeführt, um darauf hinzuweisen, daß es niedere und höhere Willenshandlungen giebt. Es muß aber zugleich beachtet werden, daß alle drei genannten Phasen nebeneinander während des ganzen Lebens bestehen bleiben, indem ja auch der völlig entwickelte Mensch täglich noch Hunderte von Handlungen verrichtet, die sich ganz unbewußt vollziehen.

Wir konstatieren zunächst, daß auch *mit der Bethätigung des Willens ein Lustgefühl verbunden ist*. Wer seinen Willen andern auferlegen, andere beherrschen kann, findet darin Befriedigung; seine eigene Persönlichkeit erscheint ihm bedeutender, und in eben diesem Grade wächst sein Selbstgefühl. Wer sich nach dem Willen anderer zu richten hat, ist nicht glücklich, wenn sein Begehren sich nicht deckt mit dem des Befehlenden. Aber das Glücksgefühl, welches aus der Erfüllung unseres Willens hervorgeht, ist auch verschieden. Um darüber einigermaßen klar zu werden, unterscheiden wir das niedere, egoistische Wollen von dem höhern, dem sittlichen. Wer immer nur begehrt, was ihm selber nützt und wer das Begehrte auch erreicht, wird allerdings in hohem Grade von seinem Wollen befriedigt sein. Höchstes Glück aber verschafft uns der auf das Gute gerichtete Wille in dem Gefühl, daß wir nicht unser eigenes, sondern das Wohl

Digitized by Google

anderer Menschen fördern. Wer seine Arbeit auf die Wohlfahrt anderer verwendet, versäumt dabei seinen eigenen Nutzen; wer Armen etwas schenkt, vermindert seinen eigenen Besitz. Man sollte also glauben, daß der Wille, gemeinnützig zu handeln, in seinem Träger eher das Gefühl der Reue und Unzufriedenheit mit sich selbst erwecken müßte. Wäre dem so, so würde gewiß auch der Egoismus die einzige Triebfeder menschlicher Handlungen sein. Indem aber die Natur ein höchstes Glücksgefühl mit der Menschenliebe verband, machte sie diese werkthätig. Jenes Glück, das uns erfüllt, wenn wir das Gute thun, können wir ethisches Lustgefühl nennen.

So allgemein die Funktionen des Willens im Leben vorkommen, so muß hier die wichtige Thatsache namhaft gemacht werden, daß der Wille, so lange wir uns einem aesthetischen Genusse hingeben, gleichsam ausgeschaltet und passiv ist. Während die Güter des Lebens das Begehrungsvermögen anregen und wir zu besitzen wünschen, was schön, gut, wertvoll ist, schweigt dieses Verlangen dem Aesthetischen gegenüber vollständig*). Die Pracht, welche das Märchen schildert, oder die von der Bühne herab vor unsern leiblichen Augen schimmert, läßt unsern Willen ganz ruhig; wir wollen nichts davon haben. Denn die Güter, welche die Kunst uns zeigt, sind schein- und wesenlos. Die weibliche Schönheit der Statue ist kalter Marmor und ein Gemälde nichts anderes als Oelfarbe. Die großen Reichtümer, von denen uns der Roman erzählt, sind nur Gebilde der Phantasie und existieren in Wirklichkeit nicht; der prächtige Saal in dem aufgeführten Drama besteht nur aus

*) Vergl. Kant, Kritik der Urteilskraft, § 2: Das Wohlgefallen, welches das Geschmacksurteil bestimmt, ist ohne alles Interesse.

Digitized by Google

Holz und Leinwand, und die Banknoten, die wir im Luſtſpiel von Hand zu Hand gehen ſehen, ſind wertloſe Papierſchnitzel. Man ſieht, daß es für den reinen aeſthetiſchen Genuß gefährlich iſt, ſtatt des Flitters wirkliches Gold auf der Bühne zu zeigen und das Begehrungsvermögen zu wecken. Während wir im Leben mit bedeutenden Menſchen gern in perſönliche Beziehungen treten, regt ſich den Königen, Prinzen, Prinzeſſinnen und Geiſteshelden gegenüber, die im Drama vor uns ſprechen und handeln, ein ſolcher Wunſch nicht. Sobald aber das Verlangen nach einer ſpielenden Perſon ſich einſtellt, iſt der aeſthetiſche Genuß unterbrochen. Der Verlangende ſieht im ſelben Momente auch nicht mehr die Perſon des Dramas, ſondern die wirkliche vor ſich; die Illuſſion iſt alſo weg und die Kunſt kann unmöglich mehr zur Geltung kommen. So lange wir aber das Kunſtwerk ſehen und unter ſeinem Eindrucke ſtehen, ſo mag z. B. auf der Bühne was auch immer vorgehen, wir ſpüren keinen Reiz, in die Handlung einzugreifen. Wenn Wallenſtein den Buttler in ſeine Arme ſchließt (Wallenſteins Tod III, 10,) ſo fällt uns nicht ein, ihm zuzurufen, daß ſein vermeintlicher Freund in Wahrheit ſein Todfeind ſei. Wie oft auch von den Perſonen eines Dramas Anſtrengungen gemacht werden, einen Dieb, Verleumder, einen Intriguanten zu entdecken, wir rufen ihnen den Namen des Böſewichts nicht zu, obwohl wir ihn kennen.

Unſern Satz, daß das Willensvermögen unter der Einwirkung einer aeſthetiſchen Erſcheinung außer Funktion trete, müſſen wir freilich noch in einer Beziehung einſchränken. Denn es iſt wohl jedermann bekannt, daß, wo edle Perſonen und große Thaten z. B. in einem Drama zur Anſchauung gebracht werden, der Wille ſich regt, den Helden nachzuſtreben. Wir

Digitized by Google

berühren hier die schon oft erörterte Frage, ob die Kunst den Menschen sittlich besser zu machen vermöge. Das gehört eigentlich nicht mehr zu unserm Thema. Da uns aber die bisherige Betrachtung an die Frage herangeführt hat, so wollen wir sie auch kurz zu beantworten suchen. Man weiß, daß die Ansichten von jeher auseinander gingen und sich heute noch nicht abgeklärt haben. Beispielsweise stellt Goethe wiederholt die sittigende Wirkung der Kunst entschieden in Abrede*), während sie für Schiller klar am Tage liegt**).

Die Anregung des Willens in positiver und negativer Weise, indem große Thaten anspornend, Verbrechen abschreckend wirken, steht in vielen Fällen ganz außer Frage. Aber damit sind wir noch nicht bei der eigenen sittlichen That angekommen.

Als wichtiger Umstand ist hervorzuheben, daß durch die Einwirkung des Aesthetischen nur der ethische Wille, nicht das egoistische Begehren erweckt wird. Nur jenes, das sittlich reine Wollen, verträgt sich mit der echten Kunst, und hierin liegt ein Beweis dafür, daß diese zu den idealen Gütern des Lebens gehört. Sie schwindet, sobald der Egoismus hervortritt. Es wird sich in allen Fällen, wo der niedrige Wille erregt wird, zeigen, daß dies durch andere Faktoren als durch das Aesthetische geschah, oder daß der aesthetische Genuß in dem Augenblicke, wo das Wollen erwachte, sistiert war.

---

*) Vergl. z. B. „Nachlese zu Aristoteles Poetik": Die Musik aber so wenig als irgend eine Kunst vermag auf Moralität zu wirken, und immer ist es falsch, wenn man solche Leistungen von ihnen verlangt. Philosophie und Religion vermögen dies allein.

**) U. a. in der Abhandlung: „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet".

Digitized by Google

Unmittelbar kann der durch das Aesthetische angeregte Wille nicht zur That werden, weil eigenes Thun so lange unmöglich ist, als wir das Kunstwerk auf uns wirken lassen. Es kann sich also nur um einen später auszuführenden Entschluß handeln. Dadurch tritt jedenfalls schon eine Schwächung desselben ein. Der Entschluß ist auch nicht aus eigener Reflexion hervorgegangen, weil diese zeitlich mit dem Kunstgenusse nicht zusammenfallen kann; er entsprang vielmehr einer Stimmung. Die aesthetische Stimmung aber hat es in sich, daß sie schwindet, wenn die ursächliche äußere Erscheinung zu wirken aufhört. Damit schwindet wohl in den weitaus meisten Fällen der Entschluß selbst. Wir wollen, um ein Beispiel namhaft zu machen, zugeben, daß eine Aufführung von Goethes Iphigenie in den Zuhörern den Willen anrege, ebenso rein und heilig zu leben und zu handeln wie die edle Griechin. Aber der Weg zu diesem Handeln ist noch weit. Wir handeln nicht da und nicht in dem Momente, wo der Entschluß entsteht, denn hier sind wir überhaupt auch nicht vor eine sittliche Aufgabe gestellt. Ferner bietet die Wirklichkeit selten analoge Situationen, in denen wir so rein und heilig und zugleich so groß handeln könnten, wie Iphigenie es thut. Wer aber die aesthetischen Konsequenzen aus der Kunst für das Leben zieht, läuft dabei einigermaßen Gefahr, sich wunderlich und phantastisch zu benehmen. Mag gelegentlich, wo die Verhältnisse günstig sind, die Handlungsweise eines Menschen durch aesthetische Einflüsse einmal in der Richtung der Sittlichkeit geleitet werden, so geschieht hier nichts, als was durch alle andern Erscheinungen des Lebens auch bewirkt werden kann. Unter Umständen kann ein Gewitter, ein Geschäftsabschluß, ja sogar der Anblick eines Verbrechens eine

Digitized by Google

sittliche That zur Folge haben. Im Ganzen wird das Sittengesetz gut daran thun, auf dem eigenen Boden zu bleiben, sich als das zu geben, was es ist und sich nicht auf Andere zu verlassen. Wenn es sich in das Gewand des Schönen kleidet, muß es sich mit mehr momentanen Eindrücken begnügen.

4. Das Gedächtnis erinnert sich an frühere Vorstellungen und Eindrücke und läßt diese in unserm Geiste wieder aufleben. Die Thätigkeit dieses Vermögens verhält sich im Kunstleben ähnlich wie in der Wirklichkeit. Doch wollen wir auf den Umstand aufmerksam machen, daß wir uns der Betrachtung eines Kunstwerkes zum zweiten, dritten und vielten Male mit demselben Genuß wie das erste Mal hingeben können. Das dürfte anfänglich z. B. mit Hinsicht auf die Aufführung eines Dramas schwer begreiflich erscheinen. Wir kennen ja den Vorgang schon; wie können wir da neuerdings Spannung und alle Affekte mitempfinden, da wir in jedem Augenblicke bereits wissen, was nun geschehen wird? Es ist hier zu beachten, daß wir unter der Einwirkung eines Kunstwerkes unsere ganze Subjektivität vergessen; wir sind uns weder unserer Persönlichkeit bewußt noch dessen, was wir schon erlebten. So ist auch die Erinnerung daran verschwunden, daß wir dasselbe Drama schon aufführen sahen. Zuzugeben ist gewiß, daß ein Werk nach häufigen Wiederholungen wohl schwächer wirken mag, dann ist aber auch unser voller aesthetischer Genuß beeinträchtigt. Damit dieser zustande komme, ist die Ausschaltung des Gedächtnisses notwendig, wie überhaupt diejenige des subjektiven Bewußtseins. Die Selbstverlorenheit tritt allerdings nicht nur ein, wenn wir unter einem aesthetischen Eindruck stehen, sondern immer dann, wenn wir die Aufmerksamkeit auf einen Punkt konzentrieren, so

Digitized by Google

auch beim wissenschaftlichen Studium. Allein wenn der Verstand einen logischen Gedankengang einmal durchlaufen hat, so betrachtet man in der Regel die Arbeit als gethan und das gewonnene Resultat als bleibende Errungenschaft; wenn die neue Erkenntnis wirklicher Besitz geworden, müht man sich nicht ein zweites Mal durch das Studium hindurch. Ein Unterschied zwischen wissenschaftlicher Arbeit und der Aufnahme eines aesthetischen Eindruckes besteht darin, daß dort der Verstand bethätigt wird, hier aber (wie wir nachher noch besonders zeigen werden) Gemütserregungen entstehen. Letztere aber können, ja wollen wir oft empfinden; die Annehmlichkeit bleibt sich bei der Wiederholung gleich, wie uns eine gute Speise nicht nur das erste Mal, sondern immer angenehm ist, wenn wir sie genießen. Sonst würden wir auch ein Gemälde nur einmal sehen, ein Lied oder eine Sonate nur einmal hören wollen.

5. Das Gemüt empfindet Stimmungen, die wir Affekte nennen. Diese können direkt durch äußere Erscheinungen hervorgebracht werden: Schrecken durch Unglück oder Gefahr, Zorn, durch eine bösartige That, Scham durch die Erkenntnis eines eigenen Fehltrittes, und aus andern entsprechenden Ursachen Schmerz, Trauer, Ärger, Hohn, Schadenfreude, Grimm, Eifersucht, Bewunderung, Liebe, Haß, Hoffnung, Neid, Furcht, Mitleid, Angst, Grauen, Entsetzen, Zweifel, Abscheu, Verachtung, Staunen, Vertrauen, Wohlwollen, Sehnsucht ꝛc.

Wir können aber auch solche Gefühle an andern Menschen beobachten. In diesem Falle stellt sich die eigentümliche Wirkung ein, daß wir jene Affekte, auch ohne deren Ursachen zu kennen, durch Sympathie mit empfinden. So kann eine Saite, die wir nicht berühren, durch den Ton einer andern in Schwing-

Digitized by Google

ungen versetzt werden und mitzuklingen anfangen. Wenn wir einen traurigen Menschen sehen, werden wir selbst traurig gestimmt, obwohl wir vielleicht gar nicht wissen, was den andern traurig macht. Wenn Menschen lachen, so lachen wir durch Sympathie unwillkürlich mit, die lustige Stimmung geht eben auch auf uns über. Wenn eine Behauptung aufgestellt wird und wir ohne weiteres von ihrer Richtigkeit überzeugt sind, so wird doch, sobald jemand einen vielleicht gänzlich unmotivierten Zweifel äußert, dieser auch uns erfassen, und bevor wir Zeit haben zu untersuchen, ob sich gegen die Behauptung etwas einwenden lasse, erscheint uns diese fragwürdig.

Das Gemüt will bewegt sein, wie der Verstand erkennen, die Phantasie schauen will. All das erzeugt Lust. Lust entsteht überhaupt, wenn unsere Kräfte, die geistigen wie die körperlichen, naturgemäß betätigt werden. So empfinden wir auch Lust durch die Erregung des Gemütes. Die Menschen suchen eifrig überall Gelegenheiten auf, wo sie Gemütseindrücke empfangen, denn der Zustand, in dem diese fehlen, ist unerträglich: wir nennen ihn Langeweile, Apathie. Man geht nicht nur in Gesellschaft, zu Festen, auf die Berge, an das Meer, zum Wettrennen, in den Zirkus und dahin, wo angenehme Eindrücke zu erwarten sind. Die Menschen wollen lieber schmerzliche Gemütsbewegungen empfinden als gar keine. Wer ein eintöniges Leben führt, das arm an Abwechslung ist, oder wer sein Gemüt durch sehr starke Eindrücke schon abgestumpft hat, sucht sich den kräftigsten Wirkungen auszusetzen, denen zarter veranlagte Naturen allerdings ausweichen. Es finden sich immer Leute ein, wo ein Unglücksfall geschah, wo eine Feuersbrunst wütet; sie kommen herbei zu Überschwemmungen, Gerichtsverhandlungen, ja zu Hin-

Digitized by Google

richtungen. Also muß in Schauder, Grausen, Angst ꝛc. noch ein Reiz liegen.

Um Gemütseindrücke zu empfangen, lassen wir auch das Aesthetische auf uns wirken. Wir besuchen Theater, Kunstausstellungen, wir lesen Gedichte, nicht um etwas zu lernen, nicht um sittlich besser zu werden, sondern um des Vergnügens willen. Daher darf die Kunst die eine Eigenschaft nicht haben, daß sie langweilig ist. Die Künste müssen Bewegung und Abwechslung in unserer Seele hervorbringen, wie die Wirklichkeit dies thut. So empfinden wir Furcht für den Helden eines Dramas, der in Gefahr schwebt, Mitleid mit dem stürzenden, wie wir Furcht und Mitleid im Leben für Bedrohte und mit Unglücklichen fühlen.

Das ist das erste, was von allem Aesthetischen gefordert werden muß: daß es unser Gemüt bewege. Kein Kunstwerk ist denkbar, welches nicht Affekte erzeugt.

Aber die Affekte, welche von der Wirklichkeit erregt werden, sind verschieden von denen, welche die Kunst in uns hervorruft. Jene nennen wir die gemeinen, diese die aesthetischen.

Hier stehen wir auf dem Punkte, wo wir den Unterschied zwischen Wirklichkeit und Kunst, und damit das Wesen des Aesthetischen erkennen können.

Digitized by Google

III. Kapitel.

Gemeine und aesthetische Affekte.

(Die Katharsis des Aristoteles.)

Wenn wir einem Zweikampfe beiwohnen, so erfüllt uns Furcht für das Leben eines oder beider Kämpfenden. Sehen wir den Zweikampf in einem Drama, so empfinden wir ebenfalls Furcht. Jene ist die gemeine, diese die aesthetische. Wie unterscheiden sie sich?

Man wird sagen: Bei dem wirklichen Zweikampf wissen wir, daß allen Ernstes Lebensgefahr vorhanden ist. Im Drama aber wissen wir ebenso sicher, daß niemand verletzt wird und es sich nur um ein Spiel handelt.

Aber so einfach liegt die Sache nicht. Denn im Theater dürften wir ja gar keine Furcht spüren, da der Zweikampf uns doch nur zum Schein vorgemacht wird. Und dennoch fürchten wir, denn wir glauben an die Wirklichkeit dessen, was wir sehen*). Wie würden wir sonst im Theater weinen, still oder laut dem Geschehenden zujubeln, vor Bangigkeit den Atem anhalten, Mitleid fühlen, hoffen und zweifeln? Das wäre alles lauter Thorheit. Das Bewußtsein, daß wir nur einem Spiel zusehen, wird nicht aktiv, es schlummert in uns und wir empfinden von ihm bloß die Beruhigung, daß der Schöpfer des

*) Vergl. V. Kapitel.

Digitized by Google

Kunstwerkes durch dieses keine abstoßende Wirkung auf uns ausüben, sondern unser Gefallen gewinnen will. Wir haben unsere Seele in jemandes Gewalt gegeben, dessen Absicht ist, sie zu erfreuen.

Wenn wir aber unser Stimmeung beim wirklichen und dem auf der Bühne sich abspielenden Zweikampf miteinander vergleichen, so ergiebt sich als erste Thatsache, daß der aesthetische Affekt schwächer ist als der gemeine.

Dieses Gesetz bestätigt sich durchwegs. Unsere gesellige Freude wird bei der Teilnahme an einem wirklichen Trinkgelage stärker sein, als wenn wir bloß Trinklieder oder die Schilderung eines Gelages lesen. Wenn wir selbst eine Reise machen, empfinden wir einen höhern Grad der Lust, als bei der Lektüre von Wanderliedern. Das ist sehr natürlich. Denn alles, was unsere Person selbst angeht, muß uns stärker bewegen, als was nicht in unsere subjektive Interessensphäre hereinragt. Ich werde durch den jähen Tod eines dramatischen Helden weniger stark erschüttert, als wenn ich auf der Straße einen Menschen vor mir hinstürzen und sterben sehe. Dieser letztere kann mich zwar so wenig angehen, wie der Sterbende im Drama, aber durch meine zufällige Anwesenheit bei seinem Tode werde ich doch mit dem Menschen in eine persönliche Beziehung gesetzt. Auf der Bühne ist dies ganz ausgeschlossen und ich denke nicht einmal an diese Möglichkeit. Es giebt keine persönliche Beziehung zwischen dem Kunstwerk und dem Betrachter.

Ob wir es nun mit einem Roman, einer Ballade, einem Gemälde oder einer Shakespeareschen Tragödie mit den darin vorkommenden Morden zu thun haben, so werden die Eindrücke

Digitized by Google

immer schwächer sein, als wenn die Vorgänge sich in gleicher Weise in der Wirklichkeit vor unsern Augen zutrügen.

Vielleicht wird hier eingewendet, ein wirklicher Vorgang, dem wir nicht selbst beiwohnen, wirke auch dann schwächer auf uns, wenn wir ihn z. B. nur aus der Zeitung kennen lernen. Das Gleiche treffe zu mit den Berichten der Weltgeschichte. Mit viel ruhigerem Gemüte lernen wir die Vorgänge in Paris zur Zeit der großen Revolution kennen, als wenn wir damals gegenwärtig gewesen wären. Die Wirkungen solcher Lektüre wären also dieselben wie die eines Romans oder eines Epos und wir müßten folgerichtig Zeitungsberichte und geschichtliche Darstellungen den Kunstwerken gleichsetzen. Allein das Aesthetische hat noch andere Eigenschaften, die nur ihm zukommen. Gemeine und aesthetische Affekte unterscheiden sich noch anders als durch ihre Intensität.

Der Wirklichkeit und dem Aesthetischen gegenüber verhalten wir uns auch darin verschieden, daß, wie schon gezeigt wurde, unter dem Eindruck des letztern unser Wille passiv wird. Treffe ich in der Straße eine Raufszene, so ist mein Wille sofort lebendig; je nach meinem Charakter wird er mich zu einer Handlung treiben: zum Davonlaufen, zum Abmahnen, zu eigenem Eingreifen. Der Theaterszene gegenüber bleibe ich unthätig und ohne Willen, etwas zu thun. Hier fallen nun schon die oben erwähnten Zeitungs- und geschichtlichen Berichte aus der Vergleichung weg. Denn dort ist jedes Mithandeln unmöglich, bei der Bühne ist diese Unmöglichkeit physisch nicht vorhanden.

Wirkliche Vorgänge erscheinen uns als durch den Zufall bedingt, das Aesthetische ist etwas durch einen schöpferischen Willen vernünftig Geordnetes. Denn die Kunst ist, wie Aristo-

Digitized by Google

teles*) sagt, vorab Ordnung. Daß der Komponist die Töne ordnen muß, wenn eine schöne Wirkung eintreten soll, weiß jedermann. Nicht minder aber muß der Dichter die Vorgänge, die er uns zeigen will, der Maler und der Bildhauer die Formen und Gestalten ordnen. Nur so kann ein harmonischer Eindruck erreicht werden.

Der Hauptunterschied aber zwischen den gemeinen und den aesthetischen Affekten besteht darin, daß jene unrein, diese aber rein sind.

Auf diesen Unterschied hat zuerst Aristoteles aufmerksam gemacht, indem er von der Tragödie (Poetik 6) sagt, sie bewirke durch die Erregung von Furcht und Mitleid die Reinigung (Katharsis) dieser Affekte. Den Auslegern des Aristoteles hat diese Stelle schon viel zu schaffen gemacht, und die Worte des griechischen Philosophen sind von ihnen in sehr verschiedener Weise aufgefaßt worden. Damit eine Vergleichung mit unserer Ansicht möglich sei, sollen die hauptsächlichsten bisherigen Erklärungen hier ganz kurz erwähnt werden. Ich will nur noch anführen, daß ich den Eindruck bekommen habe, daß alle Erklärer durch das Wort „Katharsis" auf die Sache kamen, d. h. die eigentliche psychologische Thatsache der Reinigung von Stimmungen war ihnen unbekannt, darum liegen auch ihre Ansichten so weit auseinander. Mir ging es gerade umgekehrt: durch Prüfung der aesthetischen Stimmung war mir die Reinigung der Affekte schon zum Bewußtsein gekommen, als ich, gleichsam zur Bestätigung der eigenen Beobachtung, auf die Aristotelische Stelle aufmerksam wurde.

*) Poetik, 7.

Digitized by Google

Die Erklärung, welche Lessing über die Katharsis gab*), wird heute noch von vielen als die richtige angesehen. Die Reinigung bestände nämlich darin, daß die Affekte selbst in „tugendhafte Fertigkeiten" verwandelt werden. Es giebt Leute, die übermäßig oder aber zu wenig mitleidig, zu furchtsam oder zu wenig furchtsam sind gegenüber dem bösen Geschick, das sie selbst oder andere treffen kann. Die Tragödie reinigt uns von den Extremen. So z. B. „muß die tragische Furcht nicht allein die Seele desjenigen reinigen, welcher sich ganz und gar keines Unglücks befürchtet, sondern auch desjenigen, den ein jedes Unglück, auch das entfernteste, auch das unwahrscheinlichste, in Angst setzt". Die Wirkung der Tragödie wäre also nach Lessing im wesentlichen moralischer Art, indem sie besser macht.

Goethe**), der nichts von einer moralischen Wirkung der Künste wissen will, verlegt die Katharsis gar nicht in die Seele der Zuschauer; die Katharsis ist die „aussöhnende Abrundung", in die eine Tragödie auslaufen muß. Zuerst tritt die Verwicklung ein, wo Furcht und Mitleid erregt werden und die den Zuschauer verwirrt, dann folgt die Ausgleichung, wo die Leidenschaften sich versöhnen und die den Zuschauer aufklärt, dieser aber geht um nichts gebessert nach Hause; wenn er sich selbst beobachten würde, so müßte er erkennen, „daß er eben so leichtsinnig als hartnäckig, eben so heftig als schwach, eben so liebevoll als lieblos sich wieder in seiner Wohnung findet, wie er hinausgegangen".

Viel Zustimmung haben mit ihren Auslegungen E. Müller***)

*) Hamburgische Dramaturgie, 74.—78. Stück.

**) Nachlese zu Aristoteles Poetik (in „Altgriechische Litteratur").

***) Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten, Breslau 1837.

Digitized by Google

und nach ihm Bernays*) gefunden, die in mehreren Punkten übereinstimmen. Bernays sieht in der Katharsis nicht eine Reinigung der Affekte, sondern eine Reinigung des Menschen von Affekten, oder genauer von der Gemütsdisposition zu den Affekten. Indem die Tragödie Furcht und Mitleid in unserer Seele erregt (diese Gefühle gleichsam aus dem Seelengrunde hervortreibt, daher „Sollicitationstheorie"), erhält das Gemüt Gelegenheit, sein Bedürfnis zu befriedigen und fühlt sich nachher befreit und erleichtert. Die Aufführung einer Tragödie wäre demnach für uns gewissermaßen eine homöopathische Kur.

Bernays Ansicht erscheint an sich sehr gesucht und psychologisch unhaltbar. Man denkt unwillkürlich an Stellen in Lessings „Laokoon" (I. Abschnitt), wo von Äußerungen der Affekte die Rede ist. „Priamus verbietet den Trojanern zu weinen, sagt die Dacier, weil er besorgt, sie möchten sich zu sehr erweichen, und morgen mit weniger Mut an den Streit gehen. Wohl; doch frage ich: warum muß nur Priamus dieses besorgen? Warum erteilet nicht auch Agamemnon seinen Griechen das nämliche Verbot? Der Sinn des Dichters geht tiefer. Er will uns lehren, daß der gesittete Grieche zugleich weinen und tapfer sein könne, indem der ungesittete Trojaner, um es zu sein, alle Menschlichkeit vorher ersticken müsse." Nach der Sollicitationstheorie müßte aber das Weinen von Weichlichkeit frei machen; der Grad der Sittigung kommt dabei nicht in Betracht. Daß so ganz widersprechende Ansichten über die Wirkung der Affektsäußerungen nebeneinander bestehen, berechtigt uns, die Richtigkeit der Erklärung von Bernays zu bezweifeln. —

*) Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie (Breslau 1857) und spätere Schriften.

Digitized by Google

Die Reinigung der Affekte vollzieht sich nach unserer Beobachtung nicht nur in Bezug auf Furcht und Mitleid, und nicht nur durch die Tragödie, sondern es müssen alle von sämtlichen Künsten erregte Stimmungen rein oder kathartisch sein. Daß auch Aristoteles den Begriff der Katharsis keineswegs so eng faßt, beweist er selbst damit, daß er (in der „Politik") von der kathartischen Wirkung der Musik spricht.

Auf die Unreinheit der gemeinen Affekte hat schon Lessing (Laokoon, IV, 3) hingewiesen, wo er sagt: „Es giebt in der Natur keine einzelne reine Empfindung; mit einer jeden entstehen tausend andere zugleich, deren geringste die Grundempfindung gänzlich ändert, sodaß Ausnahmen über Ausnahmen erwachsen ...." Merkwürdiger Weise hat der scharfsichtige und klare Forscher den Umstand nicht beachtet, daß jene Verworrenheit aufhört, wo wir die von der Kunst erzeugten Stimmungen empfinden, indem der Schöpfer eines Kunstwerkes unsere Affekte regelt, vereinfacht und klärt.

Die Reinigung der Affekte durch die Kunst ist eine quantitative und eine qualitative.

In der Wirklichkeit sind die (gemeinen) Affekte *Steigerungen* ausgesetzt, welche nicht durch das Objekt der Betrachtung, sondern durch die persönliche Beziehung des Subjekts zum Objekte bedingt werden. Bei einem Zweikampfe wünschen wir einem Freunde den Sieg, einem Gegner die Niederlage. Dabei können in uns sehr leicht Recht und Unrecht in Konflikt kommen, wenn nämlich beide Kämpfer gleich im Rechte oder der Gegner sogar mehr darin ist als unser Freund. So wird unsere Stimmung getrübt. In ungleicher Stärke bemächtigt sich unser der Schmerz, wenn wir selbst, ein naher Verwandter, ein Freund, ein Fremder, ein Feind

Digitized by Google

vom Unglück betroffen werden. Menschlich müßte die Teilnahme in allen Fällen dieselbe sein, denn jeder verdient sie in gleichem Maße, vorausgesetzt, daß der Charakter der Personen gleich gut sei. In der Kunst haben wir für jeden vom Schicksal verfolgten so viel Mitleid, als er verdient, denn da giebt es für uns weder Freunde noch Feinde.

Wirkliche Vorgänge können auch eine solche Wendung nehmen, daß die von ihnen erregten Affekte übermäßig gesteigert und zuletzt vom Unwillen verdrängt werden. So kann ein Trinkgelage derart verlaufen, daß wir uns abgestoßen fühlen. Überlauter Lärm, Händel, Prahlerei, einfältiges Benehmen verkehren unser anfängliches Behagen ins Gegenteil. Dagegen sorgt der Dichter, welcher ein Gelage schildert, daß unsere Lust an dem Bilde Bestand hat. Wenn aber auch in der Wirklichkeit Ausschreitungen nicht vorkommen, so müssen wir sie doch immer befürchten und zwar um so mehr, je mehr die an sich angenehme Lustbarkeit sich steigert. Denn hier waltet der Zufall. Beim Betrachten des Kunstwerkes dagegen erfüllt uns, wie früher schon gesagt wurde, die Beruhigung, daß sein Schöpfer für den Bestand unseres Wohlgefallens sorge.

Am wichtigsten ist die qualitative Katharsis. Im Leben achtet man nicht immer den, welcher der Achtung würdig, man fürchtet nicht immer den, welchen zu fürchten Grund vorhanden ist, man verachtet nicht immer, wer Verachtung verdient. Persönliche Beziehungen, Rücksicht auf Vorteile, auf sogenannte Ehre ꝛc. wirken verstimmend mit. Man ist nicht immer gerecht in seinem Denken und Handeln, entweder weil Vorurteile uns erfüllen, oder weil wir die Verhältnisse zu wenig kennen. Die meisten Menschen kommen durch Gewohnheit in eine gewisse Befangen-

Digitized by Google

heit des Gefühls und des Urteils hinein und halten gern alles, was mit ihren Ansichten, ihrer Art zu handeln und zu leben, nicht übereinstimmt, für tadelhaft. Ein Mann, der sich von seinen Kindern „Papa“ nennen läßt, wittert hinter dem Namen „Vater“ einen Mangel an feiner Bildung; der „Vater“ aber findet den „Papa“ geziert. Von Abweichungen in der Form der Kleider wollen wir gar nicht reden. Ein gesunder und kräftiger Mann, der sich des öffentlichen Ansehens erfreut, wird sich nicht entschließen, einem unkräftigen Taglöhner, der mühsam einen schweren Karren die steile Straße hinaufschiebt, dabei Hilfe zu leisten. Wenn zwei Kandidaten sich um eine höhere Stelle bewerben, so wird nachträglich derjenige bei den meisten Menschen in der Achtung steigen, welcher vorrückt, obwohl der persönliche Wert beider sich vielleicht ganz gleich ist. Wir mögen die Wirklichkeit, auf welchem Punkte es auch immer sei, betrachten, so zeigt sich alles unvollkommen und unsere Auffassung der Dinge ist nicht besser, als die Dinge selbst. Und zwar leidet sie, wie wir bis jetzt an allen Beispielen gezeigt, an einem Mangel in Bezug auf die Ethik; stärker als das Ethische ist sehr oft das „Schickliche“.

In der Kunst aber bringen wir allem Angeschauten ethisch reine Affekte entgegen. Sympathie und Antipathie mit den handelnden Personen eines Dramas sind lediglich durch deren Wert bedingt. Eine andere Ursächlichkeit giebt es hier nicht. Dem bösartigen Händelstifter, dem Verläumder, dem heimtückischen Intriganten, dem feigen Prahler mögen wir eine Tracht Prügel von Herzen gönnen. Wir verehren Goethes Iphigenie, wir fürchten für Wallenstein, wir empören uns über Geßlers Brutalität, für den kein Zuschauer aus persönlichen Rücksichten Partei zu nehmen und vor welchem sich keiner zu fürchten braucht.

Digitized by Google

Das Ästhetische hebt uns ethisch über die menschliche Unvollkommenheit hinaus und daher stammt zu einem Teil unser Glücksgefühl, welches aus der Betrachtung der Kunstwerke entspringt. Auch der boshafte und eigensüchtige Zuschauer, den niemals eine eigene menschenfreundliche That beseligt, kann seine ganze Antipathie gegen Shylock wenden und sich mit freuen an dem Sieg der Billigkeit und an der Niederlage der Bosheit. Auch der Furchtsame kann mit dem Marquis Posa unerschrocken vor dem König Philipp stehen und der Hartherzige seine Lust haben, wenn (in „Faust“) „ein Tag, den alle Menschen feiern“, zum Erntetag für den Bettelmann wird, welcher am Wege sein rührendes Lied singt.

Unsere ästhetische Stimmung ist aber auch intellektuell gereinigt und geklärt. Dies bewirkt der Dichter erstens dadurch, daß er die Charaktere in völliger Klarheit bildet. Der Charakter eines wirklichen Menschen ist außerordentlich kompliziert. Selten vermögen wir sogar die uns zunächst Stehenden bis auf den tiefsten Grund ihres Wesens kennen zu lernen. Und würden wir einmal jemanden auch nach allen seinen Anlagen, Neigungen, Launen vollständig durchschauen, so wären wir dieser Kenntnis morgen schon nicht mehr sicher, denn Charaktere wachsen und verändern sich immerfort unter dem Einfluß, der von außen kommt, oder infolge der physischen Entwicklung und sogar durch das Spiel der eigenen Reflexion. Menschliche Charaktere in ihrem ganzen Wesen vermag also die Kunst gar nicht darzustellen, denn sie muß ja etwas abgeschlossenes bieten, das keiner Veränderung mehr unterworfen sein kann. Eine Beschränkung ist von selbst gegeben und da ist der Spielraum für die Kunst noch groß genug. Es giebt gar kein Gesetz, welches den Grad der Vielseitigkeit und Tiefe

Digitized by Google

der Charakterzeichnung feststellte. Immer hält der Dichter die Eigenschaften, mit denen er seine Personen ausstattet, in den Schranken der Übersichtlichkeit, so daß wir jeden Zug ganz zu erkennen vermögen. Am einfachsten sind die Menschen, weil für kindliche Fassungskraft berechnet, im Märchen dargestellt: es war einmal eine gute Fee; es war einmal eine böse Königin. Im Leben giebt es solche Menschen gar nicht, die man mit einem einzigen Worte charakterisieren könnte. Wenn aber auch in der Wirklichkeit solche Menschen vorkämen, von denen man mit einem einzigen Worte sagen könnte, sie seien böse, so vermöchten wir ihnen noch lange nicht so ohne weiteres wie im Märchen unsere Antipathie zuzuwenden, denn der Gedanke steigt uns auf, der betreffende Mensch sei vielleicht nicht selbst, vielleicht nicht allein schuldig an der gegenwärtigen Beschaffenheit seines Charakters; Mitleid, Unzufriedenheit mit der menschlichen Gesellschaft, die ihre Pflicht dem böse Gewordenen gegenüber zu thun versäumte, Groll gegen ein schlimmes Schicksal, das ihn verfolgte, mengt sich in die Abneigung, welche wir gegen ihn empfinden, und niemand löst die einander widersprechenden Gefühle, wie sie ja auch durch die Kunst erregt werden können, in eine befriedigende Harmonie auf. In der Poesie bedenken wir dergleichen nur, wenn der Dichter selbst uns darauf führt und solche Erwägungen zum Gegenstande ästhetischer Betrachtung macht. Dann führt er uns aber auch aus dem Konflikt wieder hinaus. Der Dichter hat es in der Hand, uns das mitdenken und mitempfinden zu lassen, was er will*.)

Wie kompliziert auch die poetischen Charakterbilder werden können, z. B. im Epos, Roman, im Drama bei Shakespeare,

*) Vergl. V. Kapitel.

Digitized by Google

wir vermögen sie zu durchschauen. Nichts soll uns dunkel bleiben. Wo aber irgend ein Zug nicht klar erkannt werden kann, oder wo sich ein Widerspruch in der Charakterzeichnung bemerkbar macht, empfinden wir das deutlich als einen Mangel, der den Wert des Kunstwerkes beeinträchtigt. Im Leben dagegen gehören Widersprüche im Benehmen nicht zu den allerseltensten Erscheinungen; sie sind uns natürlich auch hier unsympathisch, aber wir müssen uns etwa einmal sagen, der Mangel liege an unserer eigenen undeutlichen Erkenntnis, bei welcher uns das Motiv einer Handlung verborgen bleiben kann, was in der Kunstdarstellung nicht vorkommen darf.

Der Dichter läßt uns ferner ganz in die Herzen seiner Personen hineinschauen und ihre eigene Situation deutlicher durchblicken, als sie selbst es zu thun imstande sind. So können wir ihnen denn auch unsere Sympathie, unsere Antipathie, unser Mitleid, unsere Liebe, Verehrung, Furcht, Verachtung, unsern Argwohn rein in dem Grade zuwenden, wie sie es verdienen. Die Handelnden im Drama irren sich ineinander, keiner kennt den andern genau; kurz, ihr Verhältnis untereinander entspricht dem der Menschen in der Wirklichkeit. So sind auch die Affekte, die sie sich entgegenbringen, gemeine, und nur wir haben die reinen. Geßler, der dem Tell auf dem engen und gefährlichen Bergpfad allein begegnet, ist von gemeiner Furcht erfüllt, da seine Person im Spiele ist. Wir aber, die Zuschauer, sind gleichsam in die Höhe erhoben und schauen klar, wie die Götter, auf das Treiben nieder; wir wenden Geßler kein Mitleid zu, weil er keines verdient. Namentlich im Lustspiel befinden sich die handelnden Personen oft in einer Situation, wo sie von Angst erfüllt sind, während wir, die wahre Sachlage

Digitized by Google

allein durchschauend, heiter erregt werden (z. B. Goethe: die Mitschuldigen, II, 3). Wallenstein täuscht sich noch lange in Octavio und Buttler, wo wir schon bestimmt wissen, daß diese an seinem Untergange arbeiten. Sowohl Maria Stuart als Elisabeth bauen auf Mortimer, weil er beiden Königinnen Zusagen gemacht hat, der ersten, ihre Befreiung herbeizuführen, der Elisabeth, jene zu ermorden. Uns allein eröffnet er in seinem Monolog (II, 6) seine wahren Absichten, und dieser Monolog hat überhaupt nur den Zweck, uns jeder Unklarheit zu überheben. Die Beteiligung Aubespines an der Verschwörung gegen Elisabeth wird uns frühzeitig (Maria Stuart I, 6) bekannt, und Elisabeths Umgebung gewinnt davon überhaupt niemals die gleiche Gewißheit, welche wir haben. In der „Braut von Messina" will Don Cesar seine Schwester suchen, da wir diese ohnmächtig vor seinen Füßen liegen sehen. Duncan ergreift huldvoll der Lady (Shakespeares Macbeth I, 6) Hand, wo wir davon unterrichtet sind, daß sie ihren Mann zur Ermordung des Königs bereits beredet hat. Antonius, nachdem er Brutus und Cassius und deren Frennden die Hand gedrückt (Julius Caesar III, 1), teilt nur uns allein mit, was er im Herzen denkt. Richard III. sorgt gleich zu Anfang des Dramas dafür, daß wir uns nicht, wie seine Umgebung, in ihm täuschen. Der verschlagenste Bösewicht ist uns gegenüber aufrichtig. Da weder Kreon noch sonst jemand weiß, wer den Polyneikes bestattet hat (Sophokles' Antigone), ist es uns bekannt. Wo im Drama so häufig Personenverwechselungen vorkommen, sehen wir allein richtig. In der „Transfiguration" (Rom, Vatican) hat Raffael auf einem Bilde zwei verschiedene Vorgänge vereinigt, von denen alle Synoptiker erzählen, daß sie nacheinander geschahen. Von der untern Gruppe sieht niemand,

Digitized by Google

was sich auf Tabor zuträgt, nur wir schauen beide Scenen und erkennen, von wannen dem unglücklichen Knaben eine sichere Hilfe kommt. Man kann diese Beispiele beliebig und leicht vermehren.

Im Gemälde erscheint vor einem Kind, das im Grase sitzt, plötzlich ein Hase. Beide, da sie sich erblicken, erschrecken tötlich. Wir finden den Vorgang lustig. Trägt er sich in der Wirklichkeit zu, so mischt sich in unsere Heiterkeit wohl noch Bedauern mit dem erschrockenen Kinde. In der Kunst bleibt die Heiterkeit rein.

Ein kleines Kind hat eine Taschenuhr, die ihm zum Spielen überlassen wurde, öffnen können und gießt einen Löffel Brei hinein. Das ist komisch. Aber in der Wirklichkeit reut uns die beschädigte Uhr; die gemalte Scene erregt reine Stimmung.

Das Reisevergnügen, die Freude der Geselligkeit, die Andacht, das Mitleid sind in der Wirklichkeit nicht so behütet, daß nicht ein Zufall jeweilen in uns noch einen zweiten oder dritten Affekt erzeugen kann, welcher störend wirkt. In der Natur kann ich ein spielendes Kind bemerken und mich mit ihm freuen, aber da erscheint mir vielleicht plötzlich eine von ihm selbst nicht beachtete Gefahr, wodurch meine Lust ganz aufgehoben wird. Der Maler wird entweder alles vermeiden, was meine Heiterkeit gefährdet, oder, wo er die Gefahr auch zeigt, um absichtlich einen komplizierten Affekt zu erregen, bringt er beide Momente in ein Verhältnis, das noch gefallen kann. Wenn uns der lyrische Dichter in den Wald führt, läßt er uns nur empfinden, was zur Poesie des Waldes gehört. Gehen wir selbst in den Wald, so kann unsere reine Stimmung gestört werden durch Lärm, durch eintretenden Regen, durch unsere Müdigkeit, eine Begegnung, einen widerwärtigen Anblick.

Digitized by Google

Rein also, aber in der Regel schwächer empfinden wir den durch ein Kunstwerk erregten Affekt als den wirklichen. Wenn ich mit einigen Personen über einen Strom fahre und wir die Fahrt mit Musik und Gesang begleiten, so tönt vielleicht die Hornmelodie nicht so klar, die Flöte nicht so gut und das Lied nicht so rein wie in Uhlands „Schifflein", wo diese Dinge geschildert sind. Wo der von den Hunnen bedrängte Dancwart den Wunsch ausspricht (Nibelunge, Str. 1879 Lachmann), es möchte ein Bote dem Bruder Hagen seine Not melden, entgegnen ihm die Hunnen:

„der bote muostu sîn,
sô wir dich tragen töten für den bruoder dîn."

Diesen grimmigen Witz vermöchten wir gewiß weniger rein zu genießen, wenn wir bei dem wirklichen Kampfe gegenwärtig wären.

Vielleicht gelingt dem einen und andern Leser ein Experiment, durch welches er sich den Unterschied fühlbar machen kann zwischen einem Eindruck, den die Wirklichkeit und einem, den eine Nachbildung erzeugt. Wir blicken durch das offene Fenster in die täglich vor unsern Augen liegende Landschaft hinaus. Wird sie reine Affekte erregen? Kaum. Denn wir sind mit allem da draußen in enge persönliche Beziehungen gesetzt; wir können keine Anregung mehr davon erhalten, die wir nicht schon empfangen hätten. Nun sehen wir dieselbe Landschaft in der Spiegelung des offen stehenden Fensters, wo das Bild umgekehrt, uns also auf den ersten Blick unbekannt und fremd erscheint. Der Eindruck ist ganz geändert: Diese Wege führen nach dunkeln Hintergründen, und die in der Ferne erscheinenden Berge wecken den Wunsch, zu ihnen hinüberzuwandern und die Geheimnisse ihrer Thäler zu erforschen.

Digitized by Google

Nicht weil es ein Spiegelbild der Wirklichkeit ist, wird es aesthetisch, sondern weil wir das Alltägliche darin nicht mehr erkennen können.

Ich erinnere mich eines Vorganges aus meiner Knabenzeit. An einem leuchtenden Sommerabend saß ich allein in unserer Wohnstube und las den Anfang einer Erzählung, wo ein schöner Sonnenuntergang geschildert wurde und von einem Maler die Rede war, der seine Ferien hier draußen auf dem Lande verbrachte und im Abendfrieden unter den Bäumen lustwandelte. Ein unaussprechliches Glück erfüllte meine Seele, als ich mich in das prächtige Bild vertiefte. Da kam mir der Gedanke, ich könnte mein Glück noch steigern, wenn ich in den Baumgarten hinausginge; da versank ja eben jetzt auch die Sonne hinter den Bergen und das Dunkel stieg still und feierlich auf das Feld herab. Aber als ich wirklich draußen war, da fand sich alle erwartete Naturschönheit vor, nur mein Glück war weg. Ich befand mich in der alltäglichen Umgebung und diese machte ihren Einfluß geltend. Die Erklärung für den Stimmungswechsel habe ich allerdings erst viel später gefunden, damals begriff ich ihn ganz und gar nicht.

Indem nun unter dem Einflusse des Aesthetischen unsere Affekte rein werden und alle persönlichen Beziehungen daraus verschwinden, sind die Gefühle auch solcher Menschen einander ganz ähnlich, deren Charakter und Auffassungen sonst stark voneinander abweichen. Das gilt natürlich nur für den Fall, als alle einen aesthetischen Eindruck empfinden; von den Divergenzen in Aufnahme des Schönen soll später noch die Rede sein. An die edle Gesinnung des Max Piccolomini glauben Optimisten und solche Menschen, die sonst jedermann Mißtrauen entgegenbringen,

Digitized by Google

denn sein ganzes Wesen liegt vor aller Augen „faltenlos und leuchtend ausgebreitet“; wir haben ihn ganz gesehen und nichts in ihm ist uns verborgen geblieben; kein Mißtrauen ist mehr möglich. So werden auch alle Herzen von der Musik ähnlich gestimmt. Darum kann man sagen, nicht nur die Musik, sondern alle Künste vereinen die Menschen; nur das wirklich Menschliche in gutem Sinne lebt unter dem Eindrucke der Kunst in der Seele fort, während das Verworrene, das Falsche und Gemeine ausgelöscht wird.

Hier ist nun noch die Frage zu berücksichtigen, ob nicht auch die Wirklichkeit reine Affekte zu erregen vermöge, ob die Naturschönheit, wie man sich auszudrücken pflegt, uns in künstlerische Stimmung versetzen könne. Nach dem Gesagten kann die Beantwortung keine Schwierigkeiten mehr bieten.

Die Natur wirkt dann aesthetisch auf uns, wenn keine unreinen Affekte und persönlichen Beziehungen mehr in der Stimmung zurückbleiben, die wir bei dem Anblick empfinden. Und solches kommt thatsächlich vor. Wir suchen ja den Wald auf in der Absicht, uns abzuschließen von allem Störenden der geschäftigen Welt. Da können wir sogar den Übergang von der gemeinen in die aesthetische Stimmung klarer beobachten als vor einem Kunstwerke, weil er sich langsamer vollzieht. Indem aus unserm Bewußtsein alle Gedanken an Arbeit, Sorge und was uns sonst auf der Seele lag, schwindet, tritt zuerst jener mittlere Zustand ein, wo wir die Wirklichkeit vergessen haben, die aesthetischen Eindrücke sich aber noch nicht geltend machen. Das ist der Friede. Die Seele gleicht darin einem ganz glatten Wasserspiegel, aus dem die krausen und verworrenen Bewegungen, die der Wind zuvor erzeugte, verschwunden sind und in welchem nun, etwa durch ein herabfallendes Blatt erregt, sich die regelmäßigen Linien

Digitized by Google

zeigen, die, von einem Punkte ausgehend, in immer weiter werdenden Kreisen sich zuletzt über die ganze Fläche verbreiten. So erwachen in der Seele, indem wir die Erscheinungen im Walde betrachten, die Gefühle der Ahnung, der Liebe Gottes, der Zuversicht und eines neuen Vertrauens, wie sie von Dichtern ohne Zahl schon gesungen wurden. So wandern wir auch in die Ferne, besteigen einen Berg und werden in reine aesthetische Stimmung versetzt, wenn uns nicht Müdigkeit belästigt, kein Hunger, kein Ärger, kein persönliches Interesse den Genuß verdirbt. Wirkt ein Anblick stark genug, so vermag er solche Widerstände sogar zu erdrücken und dann ergiebt sich, im Vergleich zur Betrachtung eines Kunstwerkes, sogar der Vorteil, daß wir stärker erregt werden. Die Schauer der Erhabenheit, Grauen und Bewunderung können durch ein wirkliches Gewitter, wie durch die Schilderung eines solchen oder den Anblick desselben auf der Bühne, rein erzeugt werden. Wenn die Gefühle bei der Naturbetrachtung selbst nicht durch andere Erscheinungen gestört werden, so haben wir hier die stärksten reinen Eindrücke.

Wir ziehen das Resultat aus unsrer Untersuchung und gelangen zu dem Satze: Aesthetisch ist, was reine Affekte erregt.

Die Aristotelische Katharsis ist das Charaktermerkmal des Schönen.

Digitized by Google

IV. Kapitel.

Verschiedenheit des aesthetischen Empfindens.

Die Wissenschaft würde die Gesetze, welche sie aufzusuchen bestrebt ist, viel leichter finden können, wenn die Lebenserscheinungen, denen jene Gesetze zu Grunde liegen, einfacher wären. Denn je komplizierter ein Organismus und dessen Funktionen, desto schwieriger ist es, das einheitliche Gesetz desselben zu ergründen.

Allein anderseits ergiebt sich aus der Mannigfaltigkeit des Lebens auch der Genuß am Leben. Wenn wir das Glück, welches durch diese Mannigfaltigkeit bewirkt wird, mit dem Übel vergleichen, das in der Erschwerung wissenschaftlichen Forschens liegt, so scheint jenes doch größer, und wir haben also Grund, damit zufrieden zu sein, daß die Dinge sind, wie sie sind. Wir haben zwar unsern Fundamentalsatz gewonnen, aber es bleibt übrig, zu zeigen, daß er dem aesthetischen Empfinden noch einen weiten Spielraum läßt.

Einmal ist mit unserer These nicht gesagt, daß das Aesthetische, indem es reine Affekte erregt, bloß auf das Gemüt wirke. Das Gemüt freilich muß immer erregt werden, sonst ist eben der Eindruck nicht aesthetisch. Verstand und Phantasie werden in der Regel durch das Schöne ebenfalls bewegt, allein dies ist nicht durchaus notwendig und geschieht auch nicht immer.

Da unter dem Eindruck des Aesthetischen drei Seelenvermögen in Funktion treten, so sind verschiedene Verhältnisse und

Digitized by Google

Mischungen möglich. Wie verschieden auch die Stimmungen seien, wir bezeichnen sie immer als wirklich aesthetische, wenn ein reiner Affekt dabei mitlebt. Nicht nur im Beobachter, auch in dem schaffenden Künstler kann das eine oder andere Vermögen vorwalten, wodurch dann sein Werk einen entsprechenden Charakter erhält. Daß es phantastische Dichtungen, Musikwerke, Gemälde, Bauwerke giebt, weiß jedermann. Es kann aber auch vorzugsweise der Verstand bethätigt sein, wie in Schillers kulturhistorischen Gedichten (Spaziergang ꝛc.), in Lessings „Nathan", in der Spruchpoesie. Geht ein Kunsterzeugnis darauf aus, bei spärlichem Gedankengehalt nur das Gemüt zu rühren, so nennt man es sentimental, z. B. Kleists „Käthchen von Heilbronn" ꝛc. Das Sentimentale ist an sich nicht unaesthetisch, doch wo es zu häufig vorkommt, wird es unkräftig und fad.

Musik geht zumeist direkt auf das Gemüt und läßt Verstand und Phantasie unbehelligt. Hier hätten wir also die reinste aesthetische Stimmung und die geringste Gefahr, aus dem Gebiete des Künstlerischen hinaus und in eine andere geistige Sphäre hineinzugeraten. Da der Verstand das Begriffsvermögen ist, so wird er nur in Thätigkeit versetzt, wo Begriffe im Spiele sind. In der Musik handelt es sich nicht um Begriffe; Melodie, Harmonie und Rhythmus erzeugen nur Stimmungen, z. B. Kampfmut, Niedergeschlagenheit, Sehnsucht, Begeisterung, Andacht, Grauen, Furcht, Lebensfreude, Bangigkeit. Die Musik kann die Stimmungen, welche sie erregt, nicht begründen, denn alle Begründung ist Sache der Logik und kann nur mit Hilfe von Begriffen geschehen. Wenn ich eine lustige Melodie vernehme, so fällt mir auch gar nicht ein zu fragen, wie der Komponist dazu komme, die Freude zu äußern; ich nehme die Stimmung ohne weiteres

Digitized by Google

in mich auf. Dagegen werden wir in der Poesie immer wissen wollen, warum eine Person fröhlich, verzweifelt, eifersüchtig, grimmig ist, und es dürfte wenig gute lyrische Gedichte geben, welche Affekte des Dichters schildern und solche auch im Leser zu erregen suchen ohne Motivierung derselben. Ein Beispiel dafür giebt Heines „Mein Herz, mein Herz ist traurig" (Buch der Lieder, Heimkehr, 3). Zwar wer mit Heines Wesen überhaupt vertraut ist, wird nicht nach einer Begründung der Stimmungsmalerei verlangen, da er sie schon kennt. Manche, denen diese Kenntnis abgeht, mögen sich auch mit der starken Bethätigung der Phantasie befriedigen, wie dieses Gedicht sie bietet.

Wie die Dichter müssen auch die Maler die Affekte motivieren. Muster bleibt Leonardos Abendmahl. Wo die Begründung der Stimmung nicht durch die dargestellte Situation gegeben ist, müssen wir sie von uns aus beibringen können, sonst verstehen wir den Inhalt eines Gemäldes nicht.

Wo Begriffe mit im Spiele sind, läßt sich auch nachträglich motivieren, warum ein Kunstwerk gefallen oder nicht gefallen hat, so in der Poesie und den bildenden Künsten. Schwerer fällt dies namentlich dem Laien in der Musik.

Es giebt auch Fälle, wo die Musik die Phantasie anregt, wo vor dem Geiste des Zuhörers unter dem Eindruck der Töne ganze Visionen erscheinen. Das ist indessen keine notwendige Wirkung. Ebenso kann der Verstand thätig werden. Dies geschieht, wenn ein Musiker von Fach den technischen Bau einer Komposition verfolgt. Dabei kann es sich jedoch nicht mehr um einen aesthetischen, sondern um einen didaktischen Genuß und intellektuelles Interesse handeln.

Also haben wir an Beispielen gesehen, daß Kunstwerke

Digitized by Google

aesthetisch sein können, ohne daß sie den Verstand und die Phantasie beschäftigen. Niemals aber darf das Gemüt ohne Erregung bleiben. Das können wir an einem der primitivsten Kunstgebilde erfahren, von dem man vielleicht bezweifeln möchte, ob es Stimmung zu machen vermöge: an der Arabeske. Klar ist, daß sie den Verstand erregen, die Phantasie bethätigen kann, indem wir uns die Linienornamente anders geschlungen, weiter verzweigt denken. Bei der Betrachtung wird aber auch, wie immer bei aesthetischer Stimmung, das Ichbewußtsein und der Wille ausgeschaltet und außerdem unsre Seele von Friede und Gefallen erfüllt, indem wir die harmonischen Ornamente in ihrem Verlaufe verfolgen. Dieser Friedenszustand kann, wie wir bereits gesehen, als neutraler Punkt zwischen den gemeinen und den aesthetischen Affekten bezeichnet werden. Erst muß die unreine Stimmung schwinden, ehe dieser Zustand entstehen kann.

Jede Zeit pflegt eine Vorliebe für die eine oder andere Kunstrichtung zu haben. Einmal schätzt man mehr das Gemütvolle, dann wieder das Phantastische, dann das verständig Abgemessene. Dadurch charakterisieren sich die Perioden der Kunstgeschichte. Sentimental war z. B. die deutsche Litteratur zur Zeit Klopstocks und der Göttinger, phantastisch diejenige der zweiten schlesischen Schule und der Romantik, verstandesmäßig ist ein großer Teil der heutigen Litteratur und Malerei. Jede Einseitigkeit verleidet aber auch wieder und macht einer andern Richtung Platz. Diese Abwechselung findet sich nicht in der Kunstgeschichte allein, sondern auf allen menschlichen Thätigkeitsgebieten.

Allein es ist nicht bloß die einseitige Darstellungsweise, sondern auch eine Kunst möglich, bei deren Hervorbringung und Betrachtung alle bethätigten Seelenvermögen ungefähr in gleicher

Digitized by Google

Stärke wirksam sind. Dies halte ich für das Merkmal der Klassizität. Man nennt zwar ganz bestimmte Perioden der Kunstgeschichte klassisch, aber nicht alle darin entstandenen Werke verdienen diese Bezeichnung. Dafür giebt es auch klassische Schöpfungen, welche zu anderen Zeiten hervorgebracht wurden. Als Beispiel höchster klassischer Kunstleistung möchte ich Goethes „Faust" (I) anführen. Wohl ist da manches Wunderbare, das die Phantasie in hohem Grade beschäftigt. Aber es wird auch eine Fülle tiefster Gedanken und ausgereiftester Weisheit ausgesprochen, wo unser Verstand unter den Schauern des Erkennens erzittert. Immer aber spielt das Gemüt mit. Keine Sentenz wird geboten, die nicht dem Verstand neue Erkenntnis erschlösse, der Phantasie ein Bild zeigte und im Gemüt einen Affekt wach riefe. Fausts Ausspruch:

„Die wenigen, die thöricht gnug ihr volles Herz nicht wahrten,
Dem Pöbel ihr Gefühl, ihr Schauen offenbarten,
Hat man von je gekreuzigt und verbrannt"

wird unsere Vernunft beschäftigen, indem wir die Richtigkeit der Behauptung *erkennen*; wir *sehen* aber zugleich die Märtyrer der Wahrheit für ihre Überzeugung sterben; wir *empfinden* Mitleid mit ihnen und Unzufriedenheit mit der ungerechten und trägen menschlichen Gesellschaft, welcher das neue Licht zuwider ist.

Das Klassische verschafft uns darum den höchsten aesthetischen Genuß, weil unser Vergnügen um so größer ist, je mehr Kräfte in uns erregt werden. Die Musik für sich allein weckt unser Lustgefühl; wenn gesungene Worte sie begleiten und klare Vorstellungen erzeugen, so wird unser Vergnügen erhöht; wenn wir dabei zugleich eine Erscheinung vor Augen haben, welche mit dem Gehörten im Einklang steht, so steigert sich die Lust noch höher.

Digitized by Google

Während die einseitig phantastischen oder sentimentalen oder verstandesmäßigen Kunstwerke abwechselnd in die Mode kommen und dann wieder gering geachtet werden, haben die klassischen immerfort Bestand. Mögen sie auch, so lange jeweilen das Einseitige am stärksten bevorzugt wird, etwas weniger hoch geschätzt sein, sie bleiben doch unvergänglich und die Menschen kehren immer wieder zu ihnen zurück.

Wo aber liegt der Grund dafür, daß ein großer Teil der Gesellschaft zeitweise sich vom Klassischen ab- und einseitigen Schöpfungen zuwendet? Die Erscheinung steht ja wohl auch im Einklange damit, daß klassische Künstler nur nach langen Zeiträumen und in kleiner Zahl erstehen. Die Natur geht mit der Hervorbringung des ganz Großen sparsamer um als mit dem Kleinen. Die Genußfähigkeit der Menschen reicht auch nicht immer an das Höchste hinan. Zudem wollen sie, nachdem eine Geschmacksrichtung ausgekostet ist, gern wieder etwas Neues haben, denn die gleichartigen Eindrücke, wenn sie oft wiederkehren, wirken eben dadurch schwächer. Der Hauptgrund aber ist gewiß darin zu suchen, daß die Menschen die höchsten Erregungen am meisten lieben. Wenn ihnen ein Affekt Vergnügen macht, glauben sie dieses Vergnügen zugleich mit dem Affekt steigern zu können. Weil aber das Klassische alle Seelenvermögen in harmonischer Weise belebt, ist die höchste Erregung jedes einzelnen und namentlich dessen Überreizung ausgeschlossen. Um die Phantasie ins Grenzenlose schweifen zu lassen, wendet man sich nach dem Klassischen dem Romantischen zu. So folgte auf Goethe und Schiller die Zeit der Romantik und auf die Hochrenaissance Barock und Rokoko.

Wenn eine poetische Stimmung unserer Seele in allem andern sich völlig gleich bliebe und bloß der reine Affekt aus derselben

Digitized by Google

verschwände, so wäre sie nicht mehr aesthetisch. Jeremias Gotthelf schildert uns in seinen Bauerngeschichten das Leben des Berner Landvolkes so getreu, als es irgend ein Kulturhistoriker zu thun vermöchte; dabei aber hält er fast allezeit die Affekte in unserer Seele wach und deshalb nennen wir seine Darstellungen Kunstwerke. Wenn nun ein Gelehrter uns dasselbe Berner Volk schildern, uns alle die verschiedenen Charaktere, die Verhältnisse und das Denken und Treiben jener Menschen ebenso sachgetreu wie Gotthelf darstellen würde, aber ohne reine Affekte in uns zu erregen, so hätten wir es mit einem wissenschaftlichen, nicht mit einem aesthetischen Werke zu thun; unser Genuß bei der Lektüre wäre didaktischer Art. Wir dürfen zwar von einem Kunstwerke sprechen, sobald kathartische Stimmungen, wenn auch nur leise, sich einstellen und daneben der didaktische Zweck noch vorwiegt. Dies ist der Fall bei Hallers „Alpen". Streng genommen freilich ist ein Werk der Kunst nur dann ein aesthetisches, wenn die reinen Schwingungen des Gefühls das stärkste Element des Seelenlebens ausmachen.

Digitized by Google

V. Kapitel.

Die Kunst wirkt durch Suggestion.

Alle aesthetischen Eindrücke der Kunst entstehen — das sagt uns die Vernunft — durch Täuschung. Indem wir zu dieser Erkenntnis gelangen, muß uns von selbst auch das eigentlich feindliche Verhältnis offenbar werden, in welchem aesthetisches Empfinden und Reflexion zueinander stehen. Aber wir nehmen die Täuschung durch die Kunst nicht wahr. Im Leben wissen wir: Wer uns täuschen will, achtet uns gering. In der Kunst aber geben wir uns darüber gar keine Rechenschaft; wir *wollen* getäuscht werden.

Da hören wir einen Männerchor vom Podium herab singen: „Heißa! Das Schneegebirg' ha'n wir erklommen, schau'n in der Thäler vielfurchig Gewind, schweben wie Adler, vom Äther umschwommen, über den Wolken und über dem Wind —"

Das ist doch alles nicht wahr. Wir alle, Singende wie Zuhörer, befinden uns im Konzertsaal, dieser aber steht nicht in den Alpen, sondern im Grunde unseres Thales inmitten der Stadt. Wir wissen es alle wohl. Man wendet uns vielleicht ein, wir sprechen ganz ohne Berechtigung von einer Täuschung. Denn der Dichter, der diese Poesie geschaffen, schildere uns seine wahre damalige Situation und Gemütsstimmung. Wenn es hierbei bliebe, so wären wir allerdings im Unrecht. Aber wir alle glauben jetzt wieder an die Wirklichkeit dessen, was da gesungen

Digitized by Google

wird: Hoch erhoben über das flache Land schauen wir im Geiste über Schneefirnen, vergletscherte Abhänge und die Seen in entlegener Tiefe weg in die verblauende Ferne hinaus.

So glauben wir im Theater den wirklichen Julius Cäsar vor uns zu sehen. Geben wir uns jedoch vernünftige Rechenschaft über die Frage: was ist es, das sich thatsächlich vor unsern Augen zuträgt? Lauter Täuschung. So auch bei Gemälden und Statuen, bei der Musik.

Der epische Dichter täuscht uns mit einem Roman, einer Novelle, einem Epos, einer Ballade ꝛc. Denn er hat alle diese Vorgänge erfunden. Auch wo er wirkliche Begebenheiten erzählt, ist doch alles nach besondern Gesichtspunkten ausgewählt und geordnet, und es hat sich nicht so zugetragen, wie es uns erzählt wird. Der lyrische Dichter mag die Gefühle, von denen er spricht, gerade so empfunden haben, er mag so auf dem Kirchhof, von dem er spricht, in die Stimmung des Betens gekommen sein, wir aber befinden uns, wenn wir seine Elegie lesen, nicht auf einem Kirchhof und doch glauben wir auch dort zu stehen und an einem Grabe zu beten.

Die Venus von Milo ist in Wahrheit nichts, als ein behauener Marmorklotz, welcher mit der Göttin gar nichts als die Umrisse gemein hat; es ist kein Leben, kein Geist und keine Liebe darin und doch fühlen wir bei dem Anblick die überirdische Größe. Die Trompeten, welche im Konzert erschallen, wecken unsern Kampfmut und doch gielt es da nichts zu kämpfen; die Harmonienfolgen können uns mit Angst und Bangen erfüllen, und doch liegt in der Wirklichkeit kein Grund für solche Stimmung.

Ich möchte in diesem Abschnitte darzulegen versuchen, daß die Kunst, beziehentlich der Künstler durch Suggestion auf uns wirke.

Digitized by Google

Es ist mir nicht bekannt, daß diese Behauptung schon als allgemein gültig aufgestellt, noch daß der Nachweis für ihre Richtigkeit geleistet wurde. Der Begriff der Suggestion wird vorerst einigermaßen erläutert werden müssen.

Man hat in neuerer Zeit von der Suggestion in weiteren Kreisen zu sprechen begonnen und sie zum Gegenstand wissenschaftlicher Erforschung gemacht, da sie in der Heilkunde in Verbindung mit der Hypnose in Anwendung gebracht wurde. Fast jedermann weiß heute, daß ein Mensch durch bloßen Zuspruch, durch Konzentration der Aufmerksamkeit ꝛc. in einen künstlichen Schlaf (Hypnose) versetzt werden kann, und daß er in diesem Zustand kritiklos geistig alles aufnimmt, was man ihm sagt, daß er alles ausführt, was man zu thun ihm aufträgt. Diese geistige Beeinflussung ist die Suggestion. Die hypnotisierte Person ist völlig in der Gewalt der suggerierenden. Als ich zum ersten Male einer Hypnose beiwohnte, die ein Arzt vornahm, geriet ich ganz gegen meinen entschiedenen Willen in nervöse Erregung, nicht etwa wegen der wunderartigen Vorgänge, denn diese kannte ich schon zur Genüge vom Hörensagen: diese Lähmungen, die Empfindungslosigkeit, die automatischen Bewegungen ꝛc. machten viel weniger Eindruck auf mich, als die Erkenntnis, daß hier ein Mensch absolut und widerstandslos in die Willkür eines andern gegeben war. Die hypnotisierte Person hat insofern Ähnlichkeit mit einem Toten, als kein eigener Geist mehr in ihr zu leben scheint, dagegen verrichtet sie alles, was im Hirn des Suggerierenden beschlossen und ihr durch die Sprache mitgeteilt wird. Man weiß, daß Ärzte auf diesem Wege auch Krankheiten zu heilen vermögen, indem sie den hypnotisierten Patienten einfach durch Worte versichern, daß er von Stund an gesund sein werde.

Digitized by Google

Schriftliche Berichte hierzu finden sich in großer Zahl in den Werken von Bernheim, Liébault, Moll, Forel ꝛc.

Allein man weiß nun auch, daß jener künstlich bewirkte Schlaf nicht, wie früher noch vielfach geglaubt wurde, eine Vorbedingung für die Suggestion, sondern durch diese selbst bewirkt ist. Es ist schon Suggestion, wenn der Arzt sagt: „Sie werden jetzt sogleich einschlafen." Der Mensch wird in die Hypnose nur versetzt, um widerstandsloser alles aufzunehmen, was ihm durch Worte beigebracht werden soll. „Der durch Suggestion erzeugte Schlaf bleibt für gewöhnlich ein Hauptmittel, die Suggestion zur vollen Wirkung zu bringen. Kaum ist der Schlaf vorhanden, so wächst die Suggestibilität eben durch den Schlaf und zwar meistens desto mehr, je tiefer der Schlaf wird"*).

Es giebt aber auch eine Suggestion im wachen Zustande, und von dieser ist in unserer Untersuchung die Rede. Wir brauchen uns also von der Vorstellung der Hypnose gar nicht stören zu lassen. Suggestion im wachen Zustande ist vorhanden, wenn jemand Vorstellungen, die ihm mitgeteilt werden, aufnimmt, ohne sie zu prüfen auf ihr Herkommen und ihre Richtigkeit, wenn jemand ihm befohlene Handlungen so ausführt, als ob er nicht einen Befehl erhalten hätte, sondern nach eigenem Entschlusse handeln würde. Das Hirn der suggerierten Person ist gleichsam passiv, empfangend, der eigene Wille aufgehoben und an seiner Stelle funktioniert derjenige des Suggerierenden; auch das eigene Reflexionsvermögen ist ausgeschaltet. Dem Arzt gelingt es, vollständige Schmerzlosigkeit für kleine Operationen

*) Forel, Der Hypnotismus, seine psycho-physiologische, medizinische, strafrechtliche Bedeutung und seine Handhabung. 3. Aufl. Stuttgart. Enke. S. 39.

Digitized by Google

im Rachen ꝛc. dadurch erzielen, daß er eine Salzlösung einpinselt unter der festen Angabe, es sei Cocain und die Schleimhaut sei bereits vollständlich unempfindlich. „Ich bin fest überzeugt, daß es nur der nötigen Übung und Keckheit bedarf, um bei einem großen Prozentsatz der normalen Menschen Wachsuggestibilität hervorzurufen“ *).

Im täglichen Leben spielt die Suggestion eine viel bedeutendere Rolle, als man denkt. Ein begeisternder Redner vermag in den Massen Vorstellungen zu wecken, die vielleicht ganz falsch sind, aber die Festigkeit unerschütterlicher Überzeugungen haben; er vermag durch Worte die Zuhörer zu Entschlüssen zu bringen, deren Wirkungen den Handelnden vielleicht nur Schaden bereiten. In der Erziehung bilden sich im Geiste der Kinder eine Menge von Vorstellungen durch bloße Suggestion, namentlich da, wo Behauptungen ohne Prüfung ihrer Richtigkeit einfach als wahr angenommen werden. „Jeder weiß, daß es Lehrer, Eltern, Erzieher giebt, welche aus den Kindern machen, was sie wollen, während andere genau das Gegenteil erreichen und nur Ungehorsam und Widerspruch erleiden. Dieses beruht einzig und allein darauf, daß die Kinder unter einer unbewußten Suggestionswirkung der ersteren, nicht dagegen der letzteren stehen. Wiederholte ungeschickte Mahnungen, Jammern oder Schimpfen über seine nicht beachtete (z. B. väterliche) Autorität, machtloses Zeigen von Affekten, besonders von Zornaffekten, kurz, Bloßlegung seiner Schwächen sind bekanntlich diejenigen Dinge, welche bei den Kindern Ungehorsam, Widerspruchsgeist und damit Widerspenstigkeit gegen die Erziehung erzeugen. Wer dagegen das

*) Forel, S. 88.

Digitized by Google

Gehorchen als selbstverständlich, als unvermeidlich, seine Lehren als undiscutierbar hinzustellen versteht, thut nichts anderes, als instinktiv suggerieren; ihm wird auch instinktiv gefolgt. Übertreibung dieser Methode, besonders Fortbetreiben derselben bis zu einem späteren Alter der Kinder erzeugt die Gefahr, den Autoritätsglauben, die Unselbständigkeit groß zu ziehen. Zu rechter Zeit und am rechten Ort muß der Geist der vernünftigen Diskussion herbeigezogen werden" *).

Auch religiöse Vorstellungen und Ansichten bilden sich vorzugsweise durch Suggestion, so der Glaube an die Götter und an die Wahrheit kirchlicher Lehren, für die niemals ein strenger Beweis erbracht werden kann. Die Strenggläubigen und ihre Lehrer sind keineswegs immer Heuchler, diese Leute sind durch häufig wiederholte Behauptungen dermaßen suggeriert, daß ihre Vorstellungen unzerstörbar werden, wie fixe Ideen. So bildet sich auch die Kriegswut zwischen Volk und Volk. Unausrottbar sind in der menschlichen Gesellschaft falsche Ehrbegriffe durch Suggestion verbreitet worden; wenige sind darüber im klaren, daß die Ehre von Natur aus wie das Leben selbst jedem Menschen, er stehe hoch oder niedrig, im gleichen Grade zukommt und daß sie durch unsittliches Verhalten durch ihren Träger selbst zerstört wird. Auch was für anständig und unanständig zu gelten hat, beruht, wenigstens so weit die Mode reicht, auf Suggestion. Vor einigen Jahren wurde in den gebildeten Kreisen eine ganz unzweckmäßige und häßliche Handhabung des Zahnstochers für „fein" ausgegeben: man verdeckt mit der einen Hand den unnützerweise weit geöffneten Mund und führt mit der andern den

*) Forel, S. 111.

Digitized by Google

Stocher in die Zähne. Wer sich als gesellschaftlich wohlerzogen ausweisen wollte, machte die Operation nach.

Wer eine ihm durch Suggestion aufgetragene Handlung ausführt, geht dabei viel entschiedener, rücksichtsloser, fanatischer zu Werke, als wer den Entschluß dazu selber faßte. Denn wer selber erwägt, rechnet mit Gründen und Gegengründen, und diese letzteren wirken mildernd oder abschwächend auf seine Energie. Der Suggerierte weiß davon nichts; sein ganzer Wille, dem der Stoß gegeben worden, ist auf die That gerichtet, eine Reflexion giebt es dabei nicht. Das beweisen die anarchistischen Mörder.

Politiker und Staatsmänner pflegen sehr empfindlich zu sein gegenüber den Vorwürfen oppositioneller Journale. Sie wissen wohl: Auch wenn jene Behauptungen ganz falsch sind und nach dem Urteil eines einfachen kritischen Verstandes kein Gewicht haben können, so wirken sie doch durch Suggestion auf die Massen. Man darf dabei nicht glauben, daß nur ganz ungebildete Menschen solchen Einwirkungen zugänglich seien.

„Selbst die reifen Männer, welche ihr Gehirn durch persönliche Erfahrungen von früheren Einflüssen freigemacht haben, bewahren trotz aller ihrer geistigen Unabhängigkeit und Freidenkerei im innern eine Reihe von alten Vorstellungen, von denen sie sich nicht frei machen können, weil sie ihrem Gehirn durch lange und konsequent fortgesetzte Suggestion in der Jugend eingeprägt worden sind, mögen diese Vorstellungen auch zur Neugestaltung ihres psychischen Wesens noch so wenig stimmen. Ohne sich davon Rechenschaft zu geben, sagt Liébault (eine Autorität auf dem Gebiete des Hypnotismus und der Suggestion, in Nancy), eignet man sich moralische und politische Ansichten, Familien- und Rassenvorurteile an, nimmt man die Vorstellungen in sich

Digitized by Google

auf, welche die Atmosphäre, in der man lebt, erfüllen. Es giebt soziale und religiöse Grundsätze, welche weder vor dem Richterstuhl des gesunden Menschenverstandes, geschweige denn vor demjenigen der Vernunft bestehen können, und an die man doch bereitwillig glaubt, die man doch wie sein Eigentum verteidigt. Diese Grundsätze waren die der Vorfahren, sie haben sich von den Eltern auf die Kinder übertragen, sie sind sogar Gemeingut einer Nation geworden; es ist unmöglich, sie durch Vernunftgründe, es ist gefährlich, sie mit Gewalt vernichten zu wollen; es nützt nichts, daß man ihre Falschheit nachweist. Es giebt eben für den menschlichen Geist Ideen, welche durch Nachahmung angenommen werden, mit denen trotz ihrer Sinnlosigkeit die Menschen verwachsen, und die sich wie Instinkte von einer Generation auf die andere vererben"*).

Die Hauptbedingungen der Suggestion sind sicheres Auftreten auf der einen und Gläubigkeit auf der andern Seite.

Für die suggerierende Person gilt der mephistophelische Ausspruch: „Und wenn ihr euch nur selbst vertraut, vertrauen euch die andern Seelen." Es giebt Ärzte, die lediglich darum einen so großen Ruf haben, weil sie gleich mit sicheren und überzeugenden Worten die Diagnose stellen. Damit machen sie den Patienten sicher und gewinnen dessen Glauben an ihren Scharfblick. Es giebt Richter, die durch gewissenhaftes Abwägen des Urteils ihrem Ansehen schaden. Man hält sie für unentschieden, schwankend, bestimmbar. Das Recht ist zwar bei einem Prozesse fast nie ganz auf einer Seite allein; der Richter aber, der kurzweg mit

*) Bernheim, Die Suggestion. Autorisierte deutsche Ausgabe von Freud. Leipzig und Wien, Deuticke. S. 145.

Digitized by Google

sicherem Ton der einen oder der andern Partei das Recht zuerkennt, gilt zuweilen für scharfsinniger und tüchtiger als der treulich prüfende. Nicht jedem Menschen ist die Macht der Suggestion in gleichem Maße gegeben.

Auf der andern Seite ist auch das Maß der Gläubigkeit, welche der Suggestion entgegengebracht wird, bei den Menschen ungleich. „Wir haben alle ein gewisses wechselndes Maß von Gläubigkeit*), dem zufolge wir glauben, was man uns sagt . . . .; ohne sie gäbe es keine Erziehung, keine Überlieferung, keine Geschäfte, keine Verträge und keine soziale Ordnung. Wenn wir nicht unter der Herrschaft dieser Eigenschaft ständen, würde uns jede Zeugenschaft ohne Eindruck lassen, und wir müßten bei der eindringlichsten Beteurung unsres besten Freundes, der uns mit versagender Stimme ankündigt, daß unser Haus in Flammen steht, oder daß unser Kind in Gefahr des Ertrinkens ist, ebenso kühl und unbewegt bleiben, als wenn man uns gesagt hätte: es ist schön oder es regnet. Unser Verstand würde ruhig und unerschütterlich am Gleichmut des Zweifels festhalten und nur unter dem Eindrucke des Beweises denselben aufgeben. . . . . Unsere erste Neigung geht immer dahin, eine Behauptung, die vor uns aufgestellt wurde, zu glauben; das Kind glaubt alles, was man ihm sagt. Die Erfahrung des späteren Lebens, die Gewohnheit, Tag für Tag Irrtümer, an die man uns glauben machen will, zu berichtigen, die zweite Natur, welche uns die gesellschaftliche Erziehung aufdrängt: alles wirkt zusammen, um die ursprüngliche, naive Gläubigkeit der Jugend allmählich abzuschwächen, doch bleibt ein gewisses Maß

*) Bernheim, S. 120.

Digitized by Google

derselben, wie von allen dem menschlichen Geiste angeborenen Neigungen bestehen. Man sage zu jemandem: „Sie haben eine Wespe auf der Stirne sitzen," — er wird mechanisch nach der Stirne fahren; ja es giebt Personen, welche sogar den Stich zu verspüren glauben.

Weil die Autorität beim Suggerierenden und die Gläubigkeit beim Suggerierten in verschiedener Stärke vorkommen, sind auch die Menschen in verschiedenem Grade für die Suggestion empfänglich. Wer nicht an diese glaubt, wer ihr absichtlich Widerstand entgegensetzt, der kann ganz unbeeinflußt bleiben. So ist auch das Verhältnis zum Hypnotismus. „Menschen, bei denen eine gar zu große Neigung zur Skepsis oder Kritik vorkommt, zeigen sich wenig empfänglich. Diejenigen, welche eine nahezu krankhafte Einbildungskraft besitzen, oder sich durch ein ungewöhnliches Reflexionsvermögen auszeichnen, können, erstere zufolge der Schwäche ihrer intellektuellen Fähigkeiten und letztere zufolge ihres Willens, welcher, vielleicht oft unbewußt, die Seelenoperationen gar zu sehr beherrscht, ihre Gedanken während einer gewissen Zeit auf einen und denselben Gegenstand nicht fixieren, und folglich dieselben auch nicht innerhalb eines Kreises einfacher und begrenzter Ideen konzentrieren; sie sind deshalb wenig oder gar nicht empfänglich" *).

Wer über den Gegenstand, den ein Redner bespricht, selbst wohl unterrichtet ist, reflektiert auch selbst und prüft die Behauptungen auf ihre Richtigkeit. Er wird keine Vorstellungen aufnehmen, die vor seiner eigenen Logik nicht Stand halten. Es

*) Wetterstrand, Der Hypnotismus und seine Anwendung in der praktischen Medizin. Wien und Leipzig, Urban & Schwarzenberg, 1891.

Digitized by Google

ist also leichter, ununterrichteten Leuten etwas zu suggerieren, als solchen, die alles durchzudenken gewohnt sind. Während es im öffentlichen und gesellschaftlichen Leben, in der Politik, in der Religion eine Suggestion giebt, sollte es in der Wissenschaft keine geben, weil Lehrende wie Lernende bei allem die Richtigkeit zu ergründen haben. —

In der Kunst zeigt sich nun die Suggestion mit allen dieser zukommenden Erscheinungen wirksam. Der Hypnotiseur sagt: „Sie sehen einen Hund", und der Hypnotisierte sieht den Hund. Der Künstler aber zeigt uns entweder ein Bild des Tieres, kommt uns also weiter entgegen, oder der Dichter spricht nur von einer Sache und wir sehen sie: „Der Wald steht schwarz und schweiget." Es ist gar kein Wald da, und meine Phantasie schaut ihn doch, wie ihn ein Hypnotisierter auch sieht. Wenn ich ihn nicht sehe, so habe ich die volle Wirkung der Poesie nicht empfangen. Es bleibt aber nicht beim Sehen, sondern ich fühle immer die entsprechende Stimmung. Das Kunstsehen ist verwandt mit den Träumen, in beiden Fällen handelt es sich um eine Thätigkeit der Phantasie. Shakespeare macht am Ende des „Sommernachtstraumes" dem Publikum ein mächtiges Kompliment, wenn er ihm sagen läßt, die Theaterbesucher sollen sich vorstellen, sie hätten geschlafen und die Vorgänge der Dichtung im eigenen Traum erschaffen und gesehen.

Droll: Wenn wir Schatten euch beleidigt,
O so glaubt — und wohl verteidigt
Sind wir dann! — ihr alle schier
Habet nur geschlummert hier,
Und geschaut in Nachtgesichten
Eures eignen Hirnes Dichten.

Ohne die Verwandtschaft des Kunstsehens mit dem Traum-

Digitized by Google

sehen wäre diese Darstellung des Dichters nicht möglich geworden. Aber wir wollen hier doch auch auf die Unterschiede beider aufmerksam machen. Die Affekte des Traumes sind wie die des Lebens gemeine. Denn wir selbst stehen mit den Handlungen und Erscheinungen in Beziehung; wir hassen von uns aus, lieben von uns aus, fürchten für uns. „Ein Traum kann Schweiß und krampfhafte Muskelkonzentration, intensive Angst ꝛc. erzeugen. Aber die Traumhallucinationen sind im Gegensatz zum Denken und Wahrnehmen im Wachen ganz mangelhaft associert. Die Logik des Denkens im Wachen geht dem Denken im Schlaf ab“*). Und doch glauben wir an alles, was wir im Traume sehen, mag es auch noch so widersinnig sein. Wie das Kunstsehen nun eigentlich in der Mitte zwischen dem Traumsehen und dem Leben in der Wirklichkeit steht, so verhält es sich auch mit der Logik. Wir bedürfen in der Kunst die streng gefügte Logik des wachen Denkens gar nicht, und wir glauben doch an die Wirklichkeit des Angeschauten. Denn die Reflexion schläft im Kunstgenuß, wie früher schon gesagt wurde.

Auch bei der Kunstsuggestion ergiebt sich die Wirkung aus der Autorität einerseits und der Gläubigkeit anderseits.

Auf die Autorität des Künstlers können wir das Wort Goethes beziehen, Anfang und Ende aller Kunst sei die Persönlichkeit. Je fester das Ansehen eines Künstlers dasteht, desto größere Gewalt hat er über die Gemüter. Daher ist auch die Wirkungskraft neu auftretender Dichter, Maler, Musiker schwächer, weil das Publikum sich ihnen nur mit Zurückhaltung hingiebt. Man hat schon darüber gespottet, daß ein Künstler tot sein

*) Forel, Seite 51.

Digitized by Google

müsse, um für voll genommen zu werden. Aber indem er sich gleichsam über das Irdische erhoben hat und vom Jenseits her zu den Menschen spricht, fühlen sich diese viel mehr in seinem Banne. Dies auch darum, weil er sich nicht mehr, wie ein Lebender, wandeln und eine andere Richtung einschlagen kann, womit etwa frühere Werke als unvollkommen von ihm selbst bezeichnet würden. Wenn die Werke eines Künstlers die allgemeine Anerkennung gefunden haben, so fühlt jeder unbewußt, daß er nicht mehr desavouiert wird, indem er die gebotene Schönheit widerstandslos auf sich wirken läßt. Wenn in der Gemäldeausstellung eine Landschaft den Eindruck des Unwahrscheinlichen macht, so werden die Beschauer wenig Notiz davon nehmen, da sie nicht an den aesthetischen Wert des Bildes glauben. Erfahren sie aber, daß es das Werk eines berühmten Künstlers sei, so fangen sie an, sich darein zu vertiefen. Sobald der Glaube an den Künstler sich einstellt, glaubt der Beschauer auch daran, daß das Werk einen guten Gehalt berge, den er zuvor unbeachtet gelassen hat. „Ist einmal eine Seele A (ein Gehirn) von einer andern B energisch beeinflußt worden, so bleibt durch die Erinnerung, welche die Überzeugung schafft, daß die Seele B das Vermögen habe, auf die Seele A einzuwirken, die Disposition zu einem späteren Beeinflußtwerden durch B vorhanden" *). Entsprechende Beobachtungen wie in Gemäldeausstellungen können auch in Konzerten gemacht werden. Reproduzierende Künstler, Sänger, Schauspieler suchen nicht selten durch Äußerlichkeiten sich ein größeres Ansehen zu verschaffen in der Zuversicht, daß damit ihre suggestive Macht über das Publikum wachse.

*) Forel, Seite 109.

Digitized by Google

Daß wir dem Künstler Gläubigkeit entgegenbringen, liegt offen am Tage. Wir sind bereit, uns suggerieren zu lassen, darum begeben wir uns ins Theater, in den Konzertsaal, in die Gemäldeausstellung. Da wollen wir den Künstler zu uns sprechen lassen. Wir zeigen uns gefügig, wenn er uns in alle möglichen Seelenstimmungen versetzt, ja, wir wollen in diese Stimmungen versetzt werden. Der Dichter hat volle Gewalt über uns:

Wie mit dem Stab des Götterboten
Beherrscht er das bewegte Herz,
Er taucht es in das Reich der Toten,
Er hebt es staunend himmelwärts,
Und wiegt es zwischen Ernst und Spiele
Auf schwanker Leiter der Gefühle.

Wie überall da, wo Suggestion vorkommt, der Wille und die eigene Reflexion der suggerierten Person schlafen, so auch unter dem Eindruck des Aesthetischen. Die Reflexion ist, wie früher hervorgehoben wurde, mit Mühe verbunden. Nun lassen wir den Dichter für uns reflektieren, folgen ihm ohne eigene Anstrengung und auch ohne das Gefühl der Verantwortlichkeit dafür, daß die Behauptungen richtig sind, und so erklärt sich wieder zu einem Teil unsere Lust an dem Kunstwerk. Die Gläubigkeit kommt den anerkannten Autoritäten so weit entgegen, daß man auch minderwertige Werke derselben für hohe aesthetische Schöpfungen hält. Man empfindet zwar an vielen Stellen des zweiten Teils von Goethes „Faust" nichts, erfaßt manches auch mit dem Verstande nicht, bewahrt aber die Gläubigkeit doch, einmal um des großen Dichternamens willen und dann, weil sich von Zeit zu Zeit eine Stimme hören läßt, die da verkündigt, das Werk sei gar wohl in allen Teilen zu verstehen, ja es übertreffe sogar den ersten Teil an Großartigkeit und aesthetischem

Digitized by Google

Werte. Dergleichen suggestiv wirkende Behauptungen haben zur Folge, daß der arme Leser, der den Weg zum Verständnis allen Versicherungen und Anstrengungen zum Trotz doch nicht finden kann, den Fehler in sich selbst sucht. Die Gläubigkeit aber giebt er nicht auf.

Zwar sagt uns die Vernunft, daß eigentlich der aesthetische Wert eines Kunstwerkes nur von diesen selbst abhängen könne Wir haben schon in der Einleitung davon gesprochen, daß oft versucht werde, an den Dichtungen, Gemälden, Tonwerken nachzuweisen, warum sie aesthetisch wirken oder nicht. Und wir haben zugleich behauptet, daß eine solche Schätzung sich unmöglich durchführen lasse. Zu den früher angeführten Gründen kommt noch die Gläubigkeit der suggerierten Person hinzu: eine ganz unbestimmbare Größe. Der Name eines Künstlers hilft bei sehr vielen Menschen den Wert eines Kunstwerkes mitbestimmen, weil sie eben diesem Künstler ihre Gläubigkeit entgegenbringen. Dieselbe Erscheinung zeigt sich auch bei Musikvirtuosen, berühmten Schauspielern und Sängern, indem ihre Leistungen auch dann nicht selten höher taxiert werden als diejenigen anderer Künstler, wenn sie es nach ihrer Qualität nicht verdienen. Übrigens handelt es sich da manchmal gar nicht mehr um eine aesthetische Wirkung, sondern um ein Geschäft.

Der Künstler, der über eine starke suggestive Kraft verfügt, darf uns sehr viel zumuten. Er streut in seine Schriften Sentenzen ein, die nicht selten unrichtig sind, und an die wir dennoch glauben. Der Goethe'sche Satz „Alle Schuld rächt sich auf Erden" wird in hundert Fällen vom Leben selbst verneint. Sehen wir die Sentenz sich aber einmal bewahrheiten, so sind wir gleich bei der Hand sie zu citieren, als ob sie eine ewige und

Digitized by Google

ausnahmslose Gültigkeit besäße. In unserer Seele regt sich ein Gefühl, daß sie immer wahr sein sollte, und wir glauben, sie entspräche einer besseren moralischen Weltordnung als der wirklich vorhandenen. Durch dieses Gefühl, welches ein Stück Sehnsucht ist, wird unser Glaube unterstützt. Wenn Schiller (im „Lied von der Glocke") sagt:

Weh denen, die dem ewig Blinden
Des Lichtes Himmelsfackel leihn,
Sie strahlt ihm nicht, sie kann nur zünden
Und äschert Städt' und Länder ein —

so wissen wir zwar wohl, daß die Vorgänge der französischen Revolution, auf welche die Sentenz bezogen ist, dieser recht geben, aber unsere Überzeugung, dem Studium kulturgeschichtlicher Entwickelung entsprungen, steht dem Worte Schillers direkt entgegen. Vernünftige Aufklärung, politische Bildung machen das vorher blinde Volk sehend und urteilsfähig; sie beruhigen; sie machen sogar konservativ. Ein bedrücktes und in Unwissenheit erhaltenes Volk revolutioniert viel eher als ein politisch gebildetes, denn dieses hat die Mittel, dem Zustandekommen absolutistischer Zustände vorzubeugen. Es möge hier auf das Schweizervolk hinzuweisen erlaubt sein, das in vielen Kantonen das Recht besitzt, über alle Gesetzesvorlagen abzustimmen, diese anzunehmen oder zu verwerfen. Weit entfernt, dadurch in eine wilde Stürmerei hineinzugeraten, neigen die Massen der Stimmfähigen eher zum Konservativismus. Aller Besitz, auch der von Rechten, pflegt konservativ zu machen. Aber auch wer von dem hier Gesagten überzeugt ist, glaubt wieder, wenn Schiller zu ihm spricht, an die Wahrheit seines Wortes.

In der Wirklichkeit werden von den Menschen überall ungenaue Sentenzen ausgesprochen, namentlich wenn jemand von einer einzelnen Erscheinung eine generalisierende Wahrheit in

Digitized by Google

unzutreffender Weise ableitet, oder auch wenn einer seine bloß subjektive Ansicht in das Gewand einer ewigen Wahrheit hüllt. Aber da wird in allen Fällen widersprochen. Wer aber der Sentenz des Dichters widerspricht, zerstört sich den Genuß an ihm. Mit den Sentenzen der Dichter halten wir es gerade wie die alten Griechen mit den Orakelsprüchen: wir legen sie so weit als irgend möglich im Sinne ihrer Wahrheit aus, und wir lassen lieber eine kontrastierende Thatsache unbeachtet, als daß wir den Glauben an die Richtigkeit der Sentenz aufopfern.

Der suggestive Charakter des Aesthetischen zeigt sich am deutlichsten darin, daß wir an die Wirklichkeit dessen, was wir sehen und hören, glauben, so lange wir dem Kunstwerk exponiert sind. Wir empfinden im Drama, sei es als direkte Wirkung des Angeschauten, sei es durch Sympathie mit den handelnden Personen, Spannung, Haß, Liebe, Furcht, Mitleid, Zuneigung, Eifersucht, obwohl alles, was wir sehen, der Wirklichkeit entbehrt. Sogar was im Leben mit unserer Weltanschauung in Konflikt käme, nehmen wir von der Kunst gläubig an. Die Monarchisten fühlen sich als Republikaner mit den Eidgenossen auf dem Rütli, die Republikaner schwärmen mit Heines Grenadieren für den großen Kaiser; wir sind Rebellen mit Karl Moor und seinen Räubern. Wir glauben mit Polykrates und seinem Freunde an den Neid der Götter. Ob uns auch in Wirklichkeit der Glaube an das Wunderbare fehlt, sehen wir doch mit dem furchtsamen Knaben den Erlkönig und seine grauen Töchter; wir glauben an den hundertjährigen Schlaf Dornröschens und an den Tod und die Auferstehung Sneewittchens über den Bergen bei den sieben Zwergen. Die Beschwörungen Fausts machen uns an übernatürliche Mächte glauben, und wir ahnen mit Seni und

Digitized by Google

Wallenstein die schicksalverkündende Macht der Venus, da die Rede von ihr ist in dem geheimnisvollen Turmzimmer:

Wie eine Sonne glänzt sie in dem Osten,
Ja, sie ist jetzt in ihrer Erdennäh',
Und wirkt herab mit allen ihren Stärken.

Wenn unsere Reflexion nicht schliefe, würden wir als abgeschmackt bezeichnen, was wir in Ordnung finden. Wir hören im Drama eine Person etwas „für sich" sprechen, was alle Zuhörer auf den entlegensten Plätzen des Theaters deutlich vernehmen, was aber der dem Sprechenden Nahestehende auf der Bühne nicht hören soll und nach unserer Beobachtung auch nicht hört. So stark ist die Kraft der Suggestion, daß sich die Spielenden selber, wie es die Vorschrift verlangt, über das hinwegsetzen, was sie mit dem Ohre zwar vernehmen, aber nach Vorschrift des Dichters nicht vernehmen sollen. Ich glaube, daß der rechte Bühnenkünstler, der sich ganz in die Rolle eingelebt hat, nicht durch Selbstdressur, sondern eben durch die poetische Stimmung oder Suggestion für Worte, welche nicht für ihn bestimmt sind, unempfindlich wird*). Er bleibt in der vom Dichter ihm angewiesenen Gedankenbahn.

*) Über eine frappante Wirkung der Suggestion bei Hypnotisierten berichtet Bernheim (Die Suggestion, S. 41 ff). Er nennt die Erscheinung negative Hallucination. Einem Schlafenden wird suggeriert, er werde nach dem Erwachen eine jetzt anwesende Person nicht mehr sehen, weil diese sich inzwischen entfernt haben werde. Die fragliche Person bleibt jedoch da und wird, obwohl sie direkt vor dem Erwachten steht und diesen anredet, von ihm weder gesehen noch gehört. Mehrere Fälle werden als Belege erzählt. Dasselbe führt Forel (Hypnotismus, S. 67 f.) an: Einem Hypnotisierten, der mit offenen Augen schläft, sage ich, daß ich verschwinde, und er sieht, hört und fühlt mich nicht mehr.

Digitized by Google

Die gröbsten Verwechselungen erscheinen uns im Drama als etwas ganz Natürliches. Wir sind es allein, die alle Personen in Shakespeares „Komödie der Irrungen" richtig von einander unterscheiden, und doch fällt uns nicht ein, uns deshalb für besonders gescheit oder jene auf der Bühne für dumm zu halten, weil sich alles ineinander irrt. Starke Unwahrscheinlichkeiten verblüffen uns nicht. Wir bemerken die vielen drohenden Klippen nicht, zwischen denen in der „Braut von Messina" die Handlung hindurchgesteuert wird; mehr als einmal bedürfte es eines einzigen Wortes, um die Handelnden über ihre wirkliche Lage aufzuklären und das ganze Drama in sich zusammenbrechen zu lassen. Wenn der Vorgang, wo Don Cesar seinen Bruder ersticht, sich unter gleichen Verhältnissen in der Wirklichkeit zutrüge, so würde mindestens in neun von zehn Fällen der Sterbende dem Mörder noch die Schwester zeigen. Die technischen Schwierigkeiten, welche der Künstler zu überwinden hatte, sucht er uns zu verdecken. Unter der Wirkung der Suggestion stoßen wir uns nicht daran, daß die Personen des Dramas in Versen sprechen und Monologe halten, während wir dergleichen im Leben nirgend beobachten können.

Ganz gewiß erheben hier kritisch veranlagte Leute Einspruch: Mit Verwechselungen, wie sie in der Komödie der Irrungen vorkommen, mutet uns Shakespeare wirklich zu viel zu. Da fallen wir aus der Illusion. Der große Name des Dichters hat keine Gewalt mehr über uns. Auch entgehen uns jene „gefährlichen Stellen" während der Aufführung der „Braut von Messina" nicht. Wir erkennen und kontrollieren sie eine nach der anderen. Monologe, Verse und Reime aber wollen wir gar nicht mehr hören; das neuere Drama hat diese Dinge auch über

Digitized by Google

Bord geworfen. Darum anerkennen wir nur dieses als ganzes Kunstwerk, denn es allein vermag uns in aesthetische Stimmung zu versetzen. Immerhin verschaffen uns auch die früheren Dichter einen hohen Genuß; indem wir das Zustandekommen ihrer Arbeiten verfolgen, entdecken wir deren Mängel und erhalten einen zuverlässigen Maßstab für die sichere Schätzung des Guten.

Dagegen ist nicht viel einzuwenden. Wer die Stimmungen des „alten Dramas" nicht mitempfindet, für den ist es eben nicht mehr aesthetisch. Der Genuß, den die Auffindung seiner „Mängel" erregt, ist aber kein aesthetischer, sondern ein intellektueller. Merkwürdig bleibt nur, daß diese Kritik da Halt macht, wo dem Drama keine weiteren Konzessionen mehr möglich sind. Denn die modernen Werke sind nicht minder Täuschungen als die der „alten Schule." Die stärksten Zumutungen machen uns alle, die modernen wie die klassischen Dramen damit, daß die Personen immer gerade in dem Momente auf der Bühne erscheinen, wo sie zur Förderung der Handlung notwendig sind. Wie Lahire eben in den Hof reitet, da man ihn braucht („Jungfrau von Orleans"), so kommen „Bäcker" und „Moritz Jäger" („Die Weber") zufällig gerade dann, wenn das Drama ihrer bedarf. Und das soll unsere Illusion nicht auch zerstören?

Aus unserer Betrachtung ergiebt sich für den Dichter, welcher über die Macht der Suggestion, die jedem Künstler überhaupt zukommen muß, verfügt, eine weitgehende Freiheit in Gestaltung seiner Werke. Die Schranken, welche die Vernunft für das Leben und für das wache Denken aufstellt, existieren für den Kunstgenuß nicht, denn vor der Zaubermacht des Aesthetischen schweigt, wie nun wiederholt nachgewiesen wurde, unsere Reflexion. Angesichts dieser Thatsache ist es merkwürdig, daß dramatische Dichter

Digitized by Google

der neuesten Zeit freiwillig auf Kunstwirkungen, resp. auf Kunstmittel verzichten, die ihnen doch frei zu Gebote stehen, und daß sie damit die Macht selbst vermindern, die sie über die Herzen haben könnten. Sie ziehen sich vor der Kritik auf ein stark verengertes Gebiet zurück, oder sie sind selbst zu Kritikern geworden und grenzten, durch eigene Reflexion bewogen, den Kreis ein, in dem sie sich sonst bewegen dürften. In anderen Zeiten haben schöpferische Genies diesen Kreis immer weiter auszudehnen gesucht und die Richtigkeit des Satzes bewiesen, daß der Mensch mit seinen größern Zwecken zu wachsen vermag.

Schon der Umstand entspricht einer gesunden und urwüchsigen Kunstproduktion nicht, daß sich diese auf ein engeres Gebiet zurückzieht, denn sie zeigt dadurch einen Mangel an Selbstvertrauen, der dem Künstler schon an sich den Boden unter den Füßen wegzieht. Er wendet zwar ein, seine Macht über die Geister sei in dem engen Kreise viel intensiver; indem nur ganz realistische Werke dargeboten werden, überzeuge der Künstler die Menschen von der Wahrheit seiner Darstellungen. Aber unglücklicherweise sehen wir die moderne Dichtung und Malerei ihre suggestive Gewalt gerade durch das Mittel vermindern, durch welches sie an Kraft des Eindrucks zu gewinnen glauben. Die Werke erregen mit ihren Details immer wieder unreine Affekte und wecken das Reflexionsvermögen; sie bieten reichlich solche Züge, welche unangenehm berühren. Damit geraten sie in Konflikt mit dem für alle Künste geltenden Gesetz, daß diese vergnügen, d. h. Angenehmes bieten sollen. Wir kommen auf diese Verhältnisse im VII. Kapitel zurück.

Wie schwer Suggestion und selbständige Reflexion einander ertragen, erhellt schon zur Genüge aus dem häufigen Vorkommnis,

Digitized by Google

wo uns im Theater oder Konzert ein Nachbar fragt: Nicht wahr, das ist schön? In dem Augenblick, wo unser subjektives Bewußtsein geweckt, die Thätigkeit der Reflexion erregt wird, ist die Illusion und damit der aesthetische Genuß verschwunden. Es kann zwar momentan das intellektuelle Vergnügen an dessen Stelle treten, wenn wir unsere Seele beobachten und erkennen, daß sie eben noch von reinen Affekten erfüllt war. Aber wie kurz die Unterbrechung der aesthetischen Stimmung auch sei, eine Unterbrechung ist es doch.

Indem wir manche Erscheinungen der modernen Kunst als nicht aesthetisch bezeichnen und auf die später zu erbringende Begründung verweisen, erheben wir doch keinen Vorwurf gegen die schaffenden Künstler. Die Entwickelung ist eine gesetzmäßige und geht ihren Gang, ob sie uns gefällt oder nicht. Der Geschmack wandelt sich und ein Teil des Publikums fordert selbst das, was ihm heute geboten wird. Es müßte sonderbar zugehen, wenn die Kunst diesen Begehrungen nicht entgegenkommen wollte. Aber nicht allen Menschen sagen die künstlerischen Darbietungen zu; dies erklärt sich aus dem bereits erwähnten verschiedenen Verhalten der Individuen gegenüber der Suggestion. Je naiver unser Sinn, desto mehr suggestive Macht hat der Künstler über uns*). Das Kind auf der einen Seite weiß noch nichts von

*) Gerade so verhält es sich mit der Empfänglichkeit für die Hypnose. Forel, S. 38: Unbefangene, ungebildete Menschen werden in der Regel äußerst leicht durch Suggestion hypnotisiert, ohne daß sie immer merken, was man eigentlich vorhat. Sie thun und glauben, was man ihnen suggeriert und schlafen nach einer oder zwei Minuten, bevor sie sich dessen versehen, auch dann oft, wenn sie einen Augenblick vorher andere hypnotisierte Personen für Simulanten und den Arzt für düpiert gehalten haben.

Digitized by Google

Kritik und genießt lediglich mit dem Gemüte. Es glaubt alles und findet deshalb überall seinen aesthetischen Genuß. Das scheckige Räuberbild auf dem Umschlag eines Volksbuches gefällt ihm mindestens so gut wie das Ölgemälde eines berühmten Künstlers. Hier giebt es für die Suggestion keine Grenzen. Auf der anderen Seite stehen die „Intimen", welche in alle Manipulationen der künstlerischen Technik eingeweiht sind und ganz genau wissen, was sich hinter den Coulissen zuträgt. Indem sie vom Baume der Erkenntnis gegessen, haben sie sich selbst die Lust am Paradiese verdorben. Es giebt große Theater, bei denen täglich während einer bestimmten Stunde einem wißbegierigen Publikum Gelegenheit geboten ist, die Bühneneinrichtung mit allen ihren Maschinen sich anzusehen. Wenn dann am Abend in der Vorstellung die Gewitterwolken über die Szene ziehen, die Blitzstrahlen niederfahren und der Donner brüllt, so stellen sie sich die funktionierenden Apparate vor und lächeln über den unkundigen Nebenmann, dessen Seele ganz in der Illusion versinkt. Sie glauben die Weisen zu sein und das richtige Kunstverständnis zu haben. Sie würden es auch für ein Zeichen der eigenen Unzulänglichkeit halten, wenn sie nicht an jedem Kunstwerk mindestens einen Mangel namhaft zu machen imstande wären. So stehen sich also zwei extreme Arten der Auffassung gegenüber. Ich glaube, daß man zugeben muß, die kindlichen Seelen seien wenigstens die glücklicheren. Aber Kinder können wir nicht während des ganzen Lebens bleiben. Es giebt einen zwischen den Extremen liegenden Standpunkt, wo der Kunstgenuß sich mit der Rechenschaft über denselben verträgt, weil man sich da noch nicht durch Kritisiersucht den Magen verdorben hat. Große Kunstwerke sind von geringen in der That nur zu unterscheiden, wenn beides: die

Digitized by Google

Empfindungen des Gefühls und hinterher die logische Erwägung, jene aber in erster Linie, das Urteil bilden. Unsere Betrachtung hat uns nun vor eine neue Frage hingestellt: welcher Wert der Kunstkritik beizumessen sei? Wir wollen uns damit im nächsten Abschnitte beschäftigen, müssen aber zuvor noch einen Punkt zur Sprache bringen, der in das Gebiet der Suggestion gehört.

Wie nämlich, wenn man zugeben will, daß Kunst und Künstler suggestiv wirken, kann der aesthetische Eindruck der Natur selbst erklärt werden? Soll z. B. auch eine Landschaft Suggestion auszuüben vermögen? Die Landschaft hat keinen Willen und keine Worte, und doch kann sie uns, wie früher dargethan worden, ebenso in kathartische Stimmungen versetzen wie das Werk eines Malers, Dichters oder Musikers. Hinter der vom Maler im Bilde dargestellten Landschaft steht der Wille des bildenden Künstlers, uns etwas mitzuteilen und sein Gemälde ist nur das Mittel, mit dem er sich uns verständlich macht, seine Sprache. In der wirklichen Landschaft aber macht sich eine solche Absicht nicht geltend.

Hier wirkt die Autosuggestion des Beschauers. „Die Autosuggestion ist die gewöhnlich unbewußte Erzeugung von Wirkungen im Nervensystem, welche den Wirkungen von Suggestionen anderer identisch oder sehr ähnlich sind, sei es durch Wahrnehmungen, sei es durch Vorstellungen, sei es durch Gefühle, welche aber nicht von der beabsichtigten Einwirkung eines anderen Menschen herrühren“ *). „Autosuggestionen sind eigenes Hirngewächs und wimmeln bei allen gesunden Menschen“ **). Wir legen unsere Stimmungen in äußere Erscheinungen hinein und wähnen, sie seien von diesen erzeugt, während sie doch das

*) Forel, S. 76 f.

**) Forel, S. 74.

Digitized by Google

ursprüngliche sind. So scheint uns das Geläute, das vom Turm der Kirche her erschallt, einmal freudig und ein anderes Mal traurig, während es sich doch immer gleich bleibt. Der Beschauer legt in die Landschaft das hinein, was er empfindet und zu empfinden fähig ist. Er findet Ähnlichkeiten zwischen dem Charakter eines Landschaftsbildes und gewissen Seelenstimmungen, und er glaubt, diese werden durch den Anblick der Landschaft in ihm hervorgerufen. Aber in einer Landschaft ist thatsächlich weder Sehnsucht, noch Traurigkeit, noch neues Hoffen, noch Grauen, noch Zorn, den wir im Gewitterhimmel zu ahnen glauben. Die Blumen beten nicht, noch träumen sie oder flüstern sich Geheimnisse zu; der Chor der Waldvögel lobt nicht Gott mit einem Morgenpsalm; nicht der Mond ist es, der „endlich auch einmal meine Seele löst", noch rauscht und flüstert der Fluß meinem Sang Melodien zu. Die Wissenschaft lehrt uns, daß es in der Außenwelt weder etwas grünes, noch etwas rotes gebe; diese Empfindungen sind subjektiv und entstehen erst in uns selbst. So bilden sich auch nur in uns die scheinbar durch die Landschaft erzeugten Affekte. Derjenige, in dem die Autosuggestion nicht wirkt, empfindet beim Anblick einer Landschaft nichts, zu ihm sprechen weder Wald noch Quelle, vor ihm schließen die Blumen am Abend nicht allgemach die Augen und die Wellen fließen nicht besänftiget im Bach. Der Landschaftsmaler sagt uns mit seinen Darstellungen auch nicht alles, was wir durch diese empfinden können, er sucht uns aber die Autosuggestion zu erleichtern, indem er eben solche Erscheinungen im Bilde vereinigt, welche Stimmung zu machen geeignet sind. So bringt Claude Lorrain gerne im Vordergrund seiner Gemälde eine Ruine an. Damit wird das Landschaftsbild, wie örtlich durch

Digitized by Google

den Blick in die Ferne, zeitlich nach der Vergangenheit hin vertieft und wir empfinden neben der Sehnsucht nach der Weite auch noch eine Ahnung dessen, was sich in vergangenen Zeiten hier zugetragen. Aber das müssen wir in's Bild hineinlegen; wenn es drin wäre, könnte jeder es herauslesen.

Und so ist es in der Kunst fast durchweg. Von dem Punkte aus, auf welchen wir gekommen sind, können wir deutlich sehen, wie die aesthetischen Empfindungen zugleich subjektiven und objektiven Ursprunges sind. Suggestion von Seiten des Künstlers und die Autosuggestion des Empfangenden verbinden sich so fein miteinander, daß gar niemand die Wirkung der einen von derjenigen der anderen Kraft ausscheiden kann. Zwar haben wir jeweilen das Gefühl, daß alle unsere Empfindungen durch das Kunstwerk hervorgebracht werden, aber dann müßten ja die Eindrücke bei allen Menschen dieselben sein. Wenn der Klavierspieler eine Taste niederdrückt, so entsteht ein Ton, und wir sagen, der Spielende habe ihn hervorgebracht. Drückt er die gleiche Taste eines anderen Instrumentes, so ist dieser Ton vielleicht stumpf, oder schrill, oder filzig oder hart, während der erste vollkräftig und weich uns ins Ohr fiel. Danach hätte also die Art des Tones ihre Ursache in der Saite, und wir sind versucht zu sagen, diese mache den Ton. Allein der Künstler kann auch durch die Art des Anschlages auf ein und derselben Saite eines einzigen Instrumentes dem Ton einen verschiedenen Charakter geben und danach würde er es doch sein, der den Ton macht. Wer will da auseinanderlösen, was subjektiv und objektiv ist? Und doch liegt hier alles so einfach. In unserer Seele dagegen, wo sich die aesthetischen Eindrücke unendlich komplizieren, ist eine Ausscheidung gar nicht mehr denkbar.

Digitized by Google

Wenn ich Heines „Lorelei“ lese oder singen höre, begnüge ich mich damit, den Vorgang, wie er dargestellt ist, zu schauen und die dadurch erregten Stimmungen zu empfinden. Ein anderer aber erblickt in der Ballade noch eine Allegorie: Der Schiffer ist der von der Natur mit künstlerischem Vermögen begabte Mensch, und diesem drohen gerade von Seiten der Kunst, welcher er sich weiht, Gefahren, denen der Philister nicht ausgesetzt ist. Warum soll einer nicht diese Idee in die Poesie hineinlegen dürfen? Nach meiner Ansicht bildet sich jedoch eine solche Auffassung nicht während des aesthetischen Genusses, sondern durch nachträgliche Reflexion, und das Vergnügen, das durch die Erkenntnis dieses „Grundgedankens“ verursacht wird, ist nicht aesthetischer, sondern intellektueller Art. Hierin liegt überhaupt die Schwäche der Allegorie. Sie nötigt uns, über ein Kunstwerk zu reflektieren und dies verträgt sich mit dem reinen Genießen desselben nicht. Wenn aber jemand nach seiner ganzen Anlage mehr Lust am intellektuellen Erkennen als am aesthetischen Empfinden hat, so bleibt auch ihm das Recht, ein Kunstwerk in der ihm zusagenden Weise aufzunehmen, nur darf nicht behauptet werden, dieser didaktische sei ein aesthetischer Genuß. Eine Allegorie, sei sie eine Dichtung oder ein Gemälde, kann nur dann aesthetisch wirken, wenn der gedankliche Gehalt, welchen sie birgt, klar am Tage liegt. So lange er im Dunkel bleibt, fehlt zum reinen Affekt die klare Einsicht, welche nach unseren früheren Ausführungen eine unerläßliche Bedingung kathartischer Stimmung ist.

Von dem jedermann zustehenden Rechte freier Kunstauffassung soll im nächsten Kapitel auch noch die Rede sein.

Digitized by Google

VI. Kapitel.

Kunstkritik.

Die Kritik will den aesthetischen Wert eines Kunstwerkes bestimmen. Sie entspringt der Reflexion, und aus diesem Umstande ergiebt sich gleich ihr gespanntes Verhältnis zum Kunstgenuß.

Der Kunstrichter kann jedoch (wenn wir uns schematisch ausdrücken wollen) bei Bildung eines Urteils von dreierlei Grundlagen ausgehen:

Entweder er betrachtet nur als maßgebend die Stimmungen, die ein Kunstwerk in ihm hervorgerufen hat. Dem Genusse muß er sich in diesem Falle unbefangen hingeben, wie einer, der nachher nicht um seine Meinung befragt wird. Hier scheint das Gefühl der Hauptfaktor der Beurteilung zu sein. Aber diese Art der Kritik hat ihre besonderen Schwächen. Sie ist rein subjektiv. Ein Kunsturteil aber will sich zugleich so darbieten, als ob es mehr oder weniger allgemeine Gültigkeit habe. Dem subjektiven Urteil kann ein abweichendes subjektives entgegengestellt werden und so heben beide einander auf, oder man muß sie eben doch durch Reflexion motivieren, und dann hängt der Entscheid nicht mehr vom Gefühl selbst, sondern von der Motivierung d. h. von der Geschicklichkeit der Reflexion ab. Rein subjektive Urteile hört man oft vom Publikum; sie reduzieren sich häufig auf kurze Ausdrücke wie: das war schön; das hat mir gut gefallen; ich habe keinen Genuß daran finden können. Solche Äußerungen

Digitized by Google

befriedigen aber niemand, denn in allen Menschen lebt der Drang, jede Behauptung begründet zu sehen. Eigentliche Rezensenten können vielleicht ihr Urteil niemals auf diese Weise bilden, daß sie sich zuerst dem Kunstwerk ganz unbefangen aussetzen. Denn das Bewußtsein, eine Kritik abgeben zu müssen, bringt sie unwillkürlich dahin, daß sie über das Kunstwerk reflektieren, während sie dessen Einwirkung empfangen. Das beeinträchtigt aber den aesthetischen Genuß oder hebt ihn auf, und somit kann das Urteil nicht mehr ein zutreffendes sein.

Oder: der Kritiker abstrahiert aus seinen Erfahrungen „Kunstgesetze", und zwar besondere Kategorien derselben für die epische, dramatische, lyrische Dichtung, für Landschaftsmalerei, Porträts, Genre, Historien etc., für die Symphonie, die Oper, die Balladenkomposition, und in Hinsicht auf die Technik stellt er bestimmte Anforderungen in Bezug auf Charakteristik, Farbenharmonie, Naturwahrheit etc. etc. Dann untersucht er in jedem einzelnen Falle, ob ein Werk seinen Prinzipien entspreche. Diese, fast oder ganz ausschließlich der Reflexion entsprungene Kritik ist aber ebenso weit wie die erste von allgemeiner Gültigkeit entfernt, denn so objektiv sie zu sein scheint, so sind eben die „Prinzipien" doch subjektiven Charakters. Verschiedene Kritiker haben widersprechende „Kunstgesetze" aufgestellt.

Die dritte Art ist Kombination der beiden ersten. Der Kritiker läßt sich von den während des Genusses empfundenen Stimmungen leiten und begründet nachher logisch, also durch Reflexion, deren Einklang mit dem Charakter und Wert des Kunstwerkes. Jene Stimmungen aber sind bei verschiedenen Individuen wiederum verschieden, und so kann also auch hier von allgemeiner Gültigkeit eines Kunsturteils keine Rede sein.

Digitized by Google

Danach haben wir über die Kritik den ersten Hauptsatz aufzustellen, daß kein Kunsturteil gerechten Anspruch auf allgemeine Gültigkeit erheben könne.

Er ist freilich keineswegs neu. Denn von jeher galt der Spruch „de gustibus non est disputandum“ als ein Axiom. Und doch werden immer wieder erbitterte Fehden zwischen den Vertretern verschiedener Geschmacksrichtungen geführt. Man verlangt kategorisch von anderen, daß sie unsere Ansicht über ein Kunstwerk oder einen Künstler teilen. Es giebt Kritiker, welche von ihren Urteilen die Überzeugung haben, ihnen fehle keineswegs die absolute und allgemeine Richtigkeit, sondern nur die allgemeine Anerkennung, und die Schuld hieran liege an der mangelhaften Einsicht der Menschen. So haben denn Fragen, wie Cornelius oder Kaulbach? Menzel oder Böcklin? Schiller oder Goethe? Hauptmann oder Sudermann? hitzige Kontroversen entstehen lassen, und die eine Richtung will der anderen die Existenzberechtigung absprechen. Nach wessen Überzeugung Goethe der beste, Möricke der zweitbeste Lyriker der Deutschen ist, der kann es nicht ausstehen, daß ein anderer am meisten Heinrich Heine liebt, und gleich muß von einem Geschmacksdefekt die Rede sein.

Hier hält man mir wahrscheinlich entgegen: wenn ich kein Kunstgesetz als allgemein gültig anerkennen wolle, wie ich denn dazu komme, selber ein solches aufzustellen und das Vorhandensein des reinen Affektes zum festen Maßstab für die Wertung von Kunstwerken zu machen? Zur Rechtfertigung seien zwei Momente angeführt. Die Katharsis läßt die freie Auffassung des Schönen ungeschmälert bestehen. Wessen Stimmungen durch ein Kunstwerk gereinigt werden, der wird es als ein aesthetisches empfinden; derjenige aber wird den aesthetischen

Digitized by Google

Charakter in Abrede stellen, bei dem sich reine Affekte nicht einfinden. Wer über ein Werk zu reflektieren sich angeregt fühlt, wer Widerwillen oder gemeine Lust irgend einer Art verspürt, wer Willensregungen hat, die sich auf die Kunsterscheinung beziehen, für den ist diese nicht aesthetisch. Außerdem haben wir zu Anfang unserer Betrachtung erklärt, daß wir unsere Aufstellungen nicht als allgemein gültige ausgeben und jeden begründeten Einwand als berechtigt anerkennen.

Darüber kann kein Zweifel sein, daß eine Freiheit der Auffassung alles Aesthetischen besteht und immer bestehen wird. Während einzelne Menschen beim Anhören einer ganzen Symphonie völlig unbewegt bleiben, giebt es thatsächlich auch Individuen, die schon durch das Erklingen eines einzigen musikalischen Akkordes aesthetisch gestimmt werden. Als Schiller auf einer Reise durch Worms im Jahre 1782 dort durch eine wandernde Truppe ein Drama aufführen sah, in welchem der Theaterdonner mittelst eines Sackes voll Kartoffeln hervorgebracht wurde, den man in einen großen Zuber ausschüttete, sah er in sich verloren mit ernstem, tiefen Blick auf das Theater, als hätte er ähnliches nie gesehen oder sollte es zum letzten Male schauen; seine Begleiter aber, die Mannheimer Schauspieler, lachten über die Armseligkeit*). Wenn wir Schillers Verhalten nicht lächerlich zu finden wagen, sollte dann dasjenige irgend eines weniger berühmten Menschen im gleichen Falle lächerlich sein?

Die Suggestion bringt, wie wir gesehen, einzelne unserer geistigen Vermögen zum Stillstand. Auch aus dieser Thatsache ergiebt sich die Ungleichheit des Verhaltens der Menschen im

*) Gustav Schwab: Schillers Leben.

Digitized by Google

aesthetischen Genuß. Denn jedes Vermögen strebt nach Bethätigung und zwar um so energischer, je kräftiger es ist. Diese niedergehaltenen Kräfte sind nicht bei allen Individuen gleich stark, darum sind sie bei dem einen leichter, bei dem anderen schwerer zu fesseln und darum durchbrechen sie hier früher, dort später die Suggestion. Aus dem Aufstreben der in Unthätigkeit gehaltenen Seelenvermögen erklärt es sich, daß wir uns nicht während einer langen Zeit dem Kunstgenuß hinzugeben vermögen. Unsere Aufmerksamkeit, die sich in einem Konzert, einer dramatischen Aufführung anfänglich mit voller Geschlossenheit auf das Kunstwerk richtet, wird nach einiger Zeit schon leichter durch äußere Störungen abgelenkt und muß, wenn eine Vorstellung zu lange währt, zuweilen sogar durch einen besonderen Willensakt aufrecht erhalten werden.

Viele Leute glauben, es genüge nicht, sich in seiner Weise am Schönen zu freuen, jeder müsse auch soweit Kunstkritiker sein, um seine Auffassung logisch motivieren zu können. Diese mehr im Gefühl als im klaren Bewußtsein wurzelnde Ansicht hat die Wirkung, daß Unzählige auf ihr Recht, Kunsterscheinungen in der ihnen am besten zusagenden Art aufzunehmen, verzichten und sich jemand anzupassen suchen, der seine Auffassung als richtig darzustellen vermag. So entsteht aber leider sehr viel Kunstheuchelei, wenn auch diese keineswegs immer vorhanden ist, wo einer sich der Stimmung und dem Urteil eines anderen akkommodiert. Denn auch Kritiker wirken nicht selten durch Suggestion und wenn sie auf ordentliche Art den kausalen Zusammenhang ihrer Affekte und Reflexionen mit den Einzelheiten des Kunstwerkes nachweisen, so ist die Einstimmung derjenigen sehr natürlich, die gern etwas bestimmtes zu empfinden und etwas klares zu denken bereit sind. Aber so ehrlich geht es nicht immer

Digitized by Google

zu. Tausende thun so, als ob sie durch Musikvirtuosen auch in den höchsten aesthetischen Glückszustand versetzt würden, während das doch gar nicht der Fall ist. Ich bin überzeugt, daß die Natur wohl daran thut, den meisten Menschen ein etwas mangelhaftes Musikgehör zu geben, das nicht jede unbedeutende Unreinheit der Harmonie schmerzlich empfindet und dadurch den aesthetischen Genuß an solchen Stellen durchbricht, welche nur dem ganz feinen Ohr unrein erscheinen. Nicht minder gut ist es aber, daß es überall auch im Publikum sehr empfindliche Ohren giebt, denn indem die Künstler diesen genügen müssen, heben sich ihre Leistungen zu möglichster Vollkommenheit. Der musikalische Zuhörer kann gelegentlich zum Märtyrer werden, dafür wird er andrerseits bei ganz vollkommenen Darbietungen auch des höchsten Genusses teilhaftig. Erheuchelt ist die Begeisterung solchen Virtuosen gegenüber, welche ihre Person und ihre Leistungsfähigkeit zur Hauptsache machen und das Kunstwerk bloß zu einem Mittel erniedrigen, um sich zu zeigen. Das kommt auch vor.

Natur und Kunst sind so reich an aesthetischen Erscheinungen, daß jeder Mensch davon auswählen kann, was ihm zusagt. Jeder hat in irgend einer Weise mitzutragen an der Last des Lebens, darum wurde uns zur Ausgleichung die Freude am Schönen gegeben, und an dieser kann jeder Teil haben. Freilich, diese Freude kann kräftiger oder schwächer, feiner oder roher, tiefer oder oberflächlicher sein, aber es hat doch niemand das Recht, aus der langen Reihe möglicher Auffassungsweisen die seinige als die allein richtige zu bezeichnen. Was ist es anderes, als aesthetisches Empfinden, wenn das dreijährige Büblein auf der Straße den Trommelschlag mit der Stimme nachahmt zum Takt

Digitized by Google

seiner Schritte? Der Kleine sieht sich vielleicht als Soldaten, seine Phantasie führt ihn in das Feld und seine junge Seele ist von Lebenslust und Kampfmut erfüllt wie die unsere, wenn wir kriegerische Musik vernehmen. Und jedenfalls ist der kleine glücklich dabei. Das armselige Harmonium in der Bergkapelle und der rauhe Gesang der Gemeinde versetzen die Kirchgenossen gewiß nicht weniger in Andacht, als das Orchester, welches in der Stadtkirche eine Messe von Gounod begleitet. Wollen wir etwa, die wir bei Shakespeare-Aufführungen die reichsten Szenerien zu sehen gewohnt sind, den Zeitgenossen des großen Dichters die poetische Stimmung bestreiten, weil die Ausstattung der Bühne fast gänzlich fehlte? Eine Zeit, die so Großes hervorbringt, vermag es gewiß auch in vollem Maße zu genießen, und jenes Publikum konnte mit Hülfe einer nicht durch Verwöhnung geschwächten Phantasie sich wohl den Glanz der Bühne selbst erschaffen, den wir mit Augen sehen müssen, um uns seiner erfreuen zu können.

Sogar das frisch geackerte Feld, auf dem auch nicht eine einzige Pflanze zu sehen ist, sondern wo einförmig Furche an Furche sich reiht, kann Menschen in hohem Grade aesthetisch stimmen. Derjenige zwar, der Tag für Tag seines Lebens das Feld im Bereiche seiner Blicke hat, wird bei dem Anblick gewöhnlich nichts mehr fühlen. Wer aber tief drinnen in der Stadt lebt, in konventionelle Umgangsformen während des ganzen Jahres eingespannt und nur die Reihen der steinernen Gebäude, die künstlichen Toiletten, die stilgerecht zusammengestellten Möbel sieht und dann einmal von der großen Sehnsucht nach der Natur ergriffen wird, der glaubt beim Anblick der Scholle das geheimnisvolle Schaffen der Natur zu ahnen und ihr ursprüngliches

Digitized by Google

Leben mitzufühlen. Wer den modernen Naturalismus in der Poesie und der bildenden Kunst nicht zu lieben vermag, soll ihn doch denen lassen, die er beglückt. Er hat seine Keime in der großen Stadt. Je mehr von der Natur und Natürlichkeit absperrt dort das Leben, desto stärker der Drang der Menschen nach der Natur. Auch wer seinen Sonntag nicht gern in der Gesellschaft zechender und tanzender Bauern verbringt, soll einem Faust seine Freude nicht anfechten noch verkürzen, der da in tiefer Seele fühlt, was er sagt: „Hier bin ich Mensch, hier darf ich's sein." Die Anhänger des Naturalismus aber brauchen für diesen ihrerseits nicht dieselbe Begeisterung zu verlangen von solchen Leuten, welche die Natur selbst aus täglicher Anschauung kennen.

Allen derartigen Erwägungen zum Trotz macht immer wieder das Kunsturteil des einzelnen Anspruch auf allgemeine Gültigkeit. Es giebt Kritiker, die sich daran gewöhnt haben, als Autoritäten zu gelten; sie stellen sich wie Engel mit flammendem Schwerte an den Eingang des Heiligtums und wehren jeden zurück, der nicht ihre Auffassung teilt. Goethes Vater verbot seinen Familienangehörigen die Lektüre von Klopstocks Messias, obwohl sie für das Werk schwärmten. Bei Besprechung von Kunstausstellungen und in Theaterrezensionen erleben wir solche Ausschließlichkeit jeden Tag. Das ist nun zwar psychologisch leicht zu erklären. Wenn ein anderer mein Kunsturteil nicht anerkennt, so negiert er ein Stück weit meine Persönlichkeit und bezeichnet mein Empfinden als unrichtig. Das ist schmerzlich. Man kann sich aber daran gewöhnen, ohne Verstimmung die Auffassungen anderer von der eigenen abweichen zu sehen. Das ist ein Stück aesthetischer Selbstzucht. Der Kampf hat seine Berechtigung, wo es sich um Verstandesoperationen,

Digitized by Google

also um Reflexion handelt, in der Wissenschaft. Hier kann jeweilen nur eines das richtige sein. Die allgemeine Gültigkeit des Urteils ist auf diesem Gebiete eine Forderung der Logik selbst. Ein mathematisches oder naturwissenschaftliches Gesetz kann nicht zugleich richtig und falsch sein. Auch wenn man von vielen Erscheinungen und Vorgängen die eine richtige Wahrheit noch nicht kennt, so weiß man doch so viel mit Sicherheit, daß sie nur eine einzige sein kann.

Aber diese Gebundenheit besteht für die Auffassung des Aesthetischen nicht. Wenn ich Freude, Furcht, Grausen etc. unter dem Eindruck eines Kunstwerkes empfinde, ein anderer aber nicht, soll ich dann diesem anderen zuliebe sagen, ich empfinde jene Stimmungen auch nicht, oder soll der andere meinetwegen zugestehn, daß er das Werk für aesthetisch halte? Wer sich aber völlig auf die Kunstrichter verlassen wollte und zugleich die Zeit hätte, alles zu lesen, was die Kritik produziert, würde die Erfahrung machen, daß es da von Widersprüchen wimmelt, und daß es sozusagen nichts großes im ganzen Gebiete der Kunst giebt, was nicht schon als mangelhaft, und nichts schlechtes, was nicht schon als große Leistung bezeichnet wurde.

An dieser Stelle ist noch eine Ergänzung anzubringen. Wenn wir gesagt haben, die Reflexion sei beim aesthetischen Empfinden ausgeschlossen, so muß die Behauptung näher praecisiert werden. Es giebt eine Reflexion *mit* dem Kunstwerk und eine solche *über* dasselbe. Mit dem Kunstwerk reflektieren wir nun allerdings; wir denken die Gedanken, die uns der Künstler suggeriert. Dies geschieht bei den Chorpartien im griechischen Drama und unzähligen Stellen, wo in Dichtungen Sentenzen eingelegt sind. Wenn Gustav Freitag in „Soll und Haben" wiederholt und

Digitized by Google

beispielsweise da, wo Veitel Itzig seine Hochzeitsgesellschaft verlassen hat (VI. Buch, 6), eine reflektierende Betrachtung anbringt („Lege deinen Brautschmuck ab, schöne Rosalie . . . "), so sind das Gedanken, die wir uns eigentlich im Einklang mit der Dichtung selber machen müßten. Wir fallen dabei keineswegs aus der Illusion; der Fluß unserer reinen Affekte wird nicht unterbrochen. Ganz so verhält es sich auch, wo Hebel jeweilen unsere eigene Reflexion zu wecken scheint: „der geneigte Leser fängt bereits an, etwas zu merken." Was sich an solchen Stellen in uns regt, ist nicht ein Nachdenken über den vom Dichter gebotenen Stoff, sondern eine mit der Handlung zusammenklingende Funktion unseres Schlußvermögens (Vernunft) oder der vorauseilenden Phantasie. Wenn aber Hebel, wie in „Herr Charles," andeutet, der Leser könnte auf einen vom nachherigen Verlauf der Handlung abweichenden Gedankengang geraten sein („so ein oder der andere geneigte Leser vor den Thoren der großen Stadt hätte zweifeln mögen, ob der Vetter auch zu finden sei . . . ."), so gestehe ich meinerseits ein, daß ich auf dergleichen Zweifel nicht verfiel, sondern ohne jedes eigene Nachdenken mich vom Dichter ruhig führen ließ und nur diejenige Spannung empfand, die bei aller epischen Dichtung sich einstellt. Aber auch, wenn ein Leser wirklich „hätte zweifeln mögen," so bedeutet das gar nicht eine Reflexion über die Erzählung, sondern höchstenfalls ein Vorausdenken, was ja auch vom Dichter selbst angeregt wird und sich zu ihm nicht in Widerspruch setzt.

Anders verhält es sich mit dem Reflektieren über das Kunstwerk. Hier beginnt die Kritik. Wir entziehen uns der Suggestion des Künstlers und machen sein Werk zum Gegenstand unserer eigenen Gedanken. Damit ist auch der Kunstgenuß

Digitized by Google

durchbrochen. Denn dieser schließt das eigene Denken und natürlich auch das Sprechen unsererseits aus. Darum empfangen wir die Eindrücke des Aesthetischen, wenn damit der Genuß verbunden ist, *schweigend*. Wir sitzen schweigend im Theater; wir lesen schweigend ein Gedicht und hören schweigend die Musik. Wir schweigen nicht darum, weil unsere Stimme den Vortrag stören würde, sondern weil wir nichts sagen können, wenn wir genießen wollen. Dies müssen wir beachten, wenn wir über die Stellung der Kritiker zur Kunst klar werden wollen. Nicht selten freilich tritt der Fall ein, wo ein Kunstwerk unsere Reflexion geradezu aufweckt, unseren Widerspruch herausfordert. Davon soll im nächsten Abschnitt die Rede sein; hier lassen wir diese Eventualität unbeachtet. Wer eine aesthetische Erscheinung ganz genießen und über sie ein Urteil abgeben will, muß diese beiden Handlungen nacheinander verrichten. Wenn ihm kritische Gedanken aufsteigen, während er noch die Eindrücke auf das Gemüt empfängt, so setzen die Affekte aus. Wer aber, nachdem die direkte Einwirkung aufgehört hat, sich an die Kritik macht, wird, um seinen Behauptungen Kraft zu geben, manches Motiv hinzunehmen, das ihm während des Genusses nicht zum Bewußtsein kam. Wenn eine aesthetische Erscheinung die reinsten Affekte erregte, dem Verstande Gedanken und der Phantasie Bilder suggerierte, so zieht doch der Kritiker gerne noch anderweitige erreichbare Gründe herbei, um ein günstiges Urteil zu begründen, z. B. historische Reminiscenzen, Vergleichungen ꝛc. Das wird er auch im gegenteiligen Falle thun, wenn sein Wohlgefallen sich nicht einstellte. Maßgebend für die Kritik, die doch durch den Intellekt erzeugt wird, ist die vorangegangene Empfindung, also die Funktion des Gefühls. Es ist nicht denkbar, daß ein ehrlicher Kritiker ein

Digitized by Google

Kunstwerk, das ihn in glückliche Stimmung versetzt, als unaesthetisch bezeichnet.

Trotzdem die Kritik nicht auf demselben Stamme wächst wie die Kunst, hat sie sich ganz in diese eingefilzt und die Kunst zu überwuchern angefangen. Man könnte zuweilen glauben, die Kunst sei um der Kritik willen da, oder diese sei ihr übergeordnet. Eine Kunstproduktion hat es immer gegeben, ob sie nun jämmerlich oder großartig war; eine Kritik gab es nicht immer. Wir haben Perioden in der Kunstgeschichte, wo man die Kritik als eine neue Erscheinung auftreten sieht und wo zugleich die Kunst einen starken Aufschwung nimmt. Aber der Nachweis bleibt noch zu leisten, daß dieser Aufschwung durch die Kritik bewirkt wurde. Dagegen läßt sich der üble Einfluß einer schiefen Kritik auf die Kunst mehrfach konstatieren, wovon u. a. auch Lessing in seiner Vorrede zu „Laokoon" spricht. Und die Thatsache kann von niemand bestritten werden, daß die Kritik nicht im Stande war und heute so wenig als in irgend einer früheren Zeit im Stande ist, eine schlechte Kunstproduktion zu verhindern. Ihr Wert ist demnach ein problematischer.

Untersuchen wir ihr inneres Wesen, so finden wir in diesem namhafte Schwächen.

Für die Kritik giebt es, wie bereits gesagt, keine festen Prinzipien. Man hat keine allgemein gültigen Gesetze, keinen Maßstab für die Wertung des Aesthetischen. Jeder urteilt subjektiv nach seinem Ermessen, aus seiner Stimmung heraus, und diese ist nun einmal, wie wir wiederholt hervorgehoben, bei verschiedenen Menschen verschieden. All das schließt nicht aus, daß es auch eine durchaus respektable Kritik giebt, die ihre Arbeit mit großer Gewissenhaftigkeit verrichtet und der allgemeine Achtung

Digitized by Google

entgegengebracht wird, welche dadurch nicht vermindert werden darf, daß wir, die Leser, ihre Behauptungen nicht immer zu den unseren machen können. Den Kritiker trifft doch keine Schuld dafür, daß er mit einem von Natur unzulänglichen Instrument arbeiten muß und daß es ein besseres überhaupt nicht giebt. Die ehrlichen und fleißigen Kritiker haben durch vieles Beobachten und Vergleichen einen Standpunkt gewonnen, von wo aus sie alle Erscheinungen mit Ruhe und aus den gleichen Gesichtspunkten beurteilen, und mehr kann kein Mensch verlangen. Daneben giebt es allerdings auch ein Heer von Kunstschriftstellern, Rezensenten ꝛc., die keine Grundsätze kennen und sich unstät und inkonsequent zeigen. Aber wir wollen ja nicht von den Kritikern, sondern von der Kritik reden. Weil diese nur subjektiv sein kann, sollte eigentlich ein Ausspruch niemals lauten „das ist schön," „das vermag nicht zu befriedigen," „dieser psychologische Zug entspricht genau dem Leben," sondern „das ist so oder so nach meiner Auffassung," „ich halte das für schön" ꝛc. Allein ein solches Urteil würde weniger auf Gewicht Anspruch machen und gerade deshalb auch weniger verbindlich scheinen. Obwohl nun jene apodiktische Ausdrucksweise die falsche Meinung schafft, es gebe allgemein gültige Kunsturteile, so ist aus mehr aus einem Grunde doch nicht an ihre Beseitigung zu denken. Wenn sie nur richtig verstanden wird, so liegt am Wortlaute selbst nicht eben viel.

Wir glauben hier die Einrede zu hören, es gebe doch aesthetische Erscheinungen, von denen man mit absoluter Sicherheit den allgemein verbindlichen Satz aussprechen könne, sie seien schön. Das gelte von den Epen Homers, den Gemälden Lionardos, den Kompositionen Mozarts und sehr vielen anderen Kunstschöpfungen. Aber das Urteil wird hier auf die natürlichste

Digitized by Google

Weise ein allgemeines. Tausende von Menschen urteilen eben so, daß jene Werke schön seien. So kommt auch die subjektive Kritik gewissermaßen zu Wahrheiten, welche für jedermann Geltung haben. Findet aber einer jene Erscheinungen nicht aesthetisch, so kommt ihm auch ein Recht zu, seine Ansicht zu haben. Auch die Behauptung dürfte uns entgegengehalten werden, es fehle der Kunstkritik keineswegs an feststehenden Prinzipien. Eines derselben bestehe darin, daß die Kunst getreu die Natur nachzuahmen habe. Allein mit diesem Grundsatz, den schon Baumgarten, der Begründer der systematischen Aesthetik (1750) aufstellte, kommt man nicht weit. Der Satz ist bloß eine Hypothese, nicht ein Prinzip, denn sonst wäre seine ausschließliche Richtigkeit strikte nachweisbar und würde auch von niemand bestritten. Und wie wollte man diesen Maßstab z. B. auf die Musik anwenden? Und welche Berechtigung hätte noch das Wunderbare in Poesie und Malerei, wenn er in seiner Strenge gültig wäre? Es ist bald gesagt, eine Bühnengestalt entspreche einem wirklichen Menschen oder nicht. Aber die Menschen sind in der Wirklichkeit so unendlich verschieden, die Natur so üppig in ihren Hervorbringungen, daß im besten Falle doch nur kleine Bruchteile natürlicher Erscheinungen durch die Kunst nachgebildet werden können. Man hat als ein weiteres, für das Drama gültiges Prinzip die poetische Gerechtigkeit genannt. Davon wollen wir noch in dem Abschnitt über das Tragische reden.

Die Kritik hat auch keine Grenzen, d. h. es giebt keinen Punkt, wo sie notwendigerweise aufhören müßte, Aussetzungen zu machen. Wenn sie es darauf abgesehen hat, kann sie ein sonst als klassisch anerkanntes Kunstwerk so weit tadeln, bis davon gar nichts mehr übrig bleibt. Da ja alle Kunst täuscht, so braucht

Digitized by Google

der Intellekt, wenn er nicht will, sie gar nicht als berechtigt gelten zu lassen.

Die moderne naturalistische Produktion kann als ein Rückzug der Kunst vor der Kritik angesehen werden. Man kann sich nicht genug thun im Streben nach Wahrheit, in möglichst weit gehender peinlich treuer Nachbildung des Wirklichen. Die Armeleutemalerei wie das soziale Drama und der Roman wollen gar nicht das Gefallende, sondern das „Wahre" darstellen, denn, so sagt man, an die idealisierten Charaktere von ehemals, an Christus und die Jünger im Purpurgewand glaubt doch kein Mensch mehr. Solche hat es niemals gegeben, so wenig als es je einmal in der Welt einen Marquis Posa gab, wie Schiller ihn zeichnete.

Diese Auffassung ist ein Resultat der Kritik. Die Kunst hat sich angepaßt und angefangen, ganz streng „nach der Natur" zu arbeiten. Darf sie nun glauben, daß sie von der Kritik da, wo sie heute steht, nicht mehr erreicht werde? Wo ist die Schranke für die Kritik? Der Lärm ist heute wilder als je. Je weiter sich die Kunst vor der Kritik zurückzieht, desto weiter setzt ihr diese nach. Wenn sie keine Ansetzungen mehr zu machen hat, muß sie ihre Existenz aufgeben.

Wem es darum zu thun ist, an Kunstwerken Aussetzungen zu machen, kann unverzagt auch das Beste wählen, um das Messer anzusetzen. Dabei aber braucht gar nicht eine böse Absicht zu walten. Denn wer sich mit dem Kritisieren befaßt, findet wirklich ohne Mühe überall Anlaß zu Bemängelungen und er kann ganz gründlich überzeugt sein, daß sein Tadel volle Berechtigung habe. Man hat der Goethe'schen „Iphigenie" schon vorgeworfen, sie handle keineswegs edel, indem sie dem König Thoas die Wahrheit aufdecke. Denn damit habe sie nicht

Digitized by Google

nur ihr eigenes, sondern auch des Bruders und des Freundes Schicksal in die Hand des Fremden gegeben. Aber die Kritik kann noch viel weiter gehen. Wenn sie, eine Funktion der Vernunft, sich zur alleinigen Richterin aufwerfen will, wie sollen die Schöpfungen der Phantasie vor ihr bestehen können, da die Phantasie nicht an die logischen Gesetze der Vernunft gebunden ist? Haben nicht schon Kunstschriftsteller alle Kunst überhaupt als Hirngespinst bezeichnet? Und kann man nicht gelegentlich immer wieder eben diese Ansicht auch von gebildeten Leuten aussprechen hören? Wer will mir beweisen, daß ich unrecht habe, wenn ich es als abgeschmackt bezeichne, daß Menschen die bemalte Leinwand und den Karton auf der Bühne für einen wirklichen Wald oder einen Saal, den Schauspieler Müller, mit dem wir allabendlich in Gesellschaft zusammentreffen, für den König Lear halten?

Der Kritiker zwar, der zugleich Psychologe ist, erkennt der Phantasie ihre Selbständigkeit zu und verlangt nicht, daß ihre Gebilde wissenschaftliche Gedanken seien. Aber die Denker von diesem Schlage haben leider nicht immer die Oberhand. Man hat Goethes Qualifikation zum dramatischen Dichter bestritten, und ein gleiches geschieht heute noch Schiller gegenüber, weil seine Bühnengestalten nicht natürliche, sondern künstlich konstruierte seien. Daß beide Dichter unsere Herzen beherrschen, wird nicht in Betracht gezogen, als ob dieser Umstand gar keine Bedeutung habe. Wer freilich sich so an den Naturalismus accommodiert hat, daß Schiller ihn nicht mehr in aesthetische Stimmung zu versetzen vermag, der kann seine Auffassungsweise als sein gutes Recht behaupten, aber er soll sie nicht als die für jedermann einzig richtige ausgeben wollen. Die Behauptung ist ja geschwind

Digitized by Google

aufgestellt, Marquis Posa, Max, Melchthal seien unmöglich, wenn man sie aus dem Gesichtspunkte der Natürlichkeit betrachte. Aber diese Figuren sind ja aus hundert einzelnen Zügen zusammengesetzt und es wäre also nachzuweisen, daß jeder von diesen eine Unmöglichkeit sei, daß jeder einzelne Ausspruch, den sie thun, jede Schlußfolgerung, die sie ziehen, jeder Vorsatz, den sie fassen, von dem Natürlichen abweiche. Das Unmögliche würde sich dabei sehr reduzieren. Und dann kann erst noch jemand kommen, der behauptet, er habe dieses oder jenes Detail, dessen Möglichkeit bestritten wurde, oder sogar alle, in der Wirklichkeit schon gesehen. Man hat s. Z. die Farben Böcklins auch als unmöglich, d. h. nicht der Natur entsprechend bezeichnet. Ich erinnere mich an einen Ausspruch des hervorragenden Augenarztes Dr. Horner in Zürich, bei welchem Böcklin einmal zur Konsultation war. Professor Horner erklärte, während seiner ganzen Praxis niemals ein Auge wie das Böcklins gesehen zu haben; der Einblick in dasselbe sei wie derjenige in einen Tempel. Und nun wollen wir mit unserem blöderen Gesicht dem von Natur reicher ausgestatteten Künstler sagen, wie die Bläue des Himmels aussehe? Ja, wir selber können in guten Stunden im Süden die Farben Böcklins beobachten. Angenommen jedoch, die Töne auf den Gemälden dieses Künstlers wären tiefer, satter als die der Natur, ist das ein Grund, den Werken den aesthetischen Charakter streitig zu machen?

Noch ist eine Eigenschaft der Kritik zu nennen, die man nicht geradezu als eine Schwäche bezeichnen kann, die aber doch wieder zur Ursache einer Schwäche wird. Die Kritik ist eine leicht auszuübende Verrichtung. Die ernste und gewissenhafte Kunstbeurteilung, welche freilich nach allem, was wir beobachten, auch die seltenere ist, sei hier wieder ausdrücklich ausgenommen.

Digitized by Google

Die Arbeit ist schon deshalb leicht, weil es keine Gesetze giebt, die erst studiert werden müßten (die rein technischen z. B. der musikolischen Komposition, der grammatikalischen und stilistischen Regeln für die Poesie ꝛc. kommen hier nicht in Betracht.) Es handelt sich ja nur um individuelle Eindrücke. Jeder, dem es einfällt, kann sich folgerichtig mit Kunstkritik befassen. Wir müssen an dieser Stelle noch einmal dem Einwurf entgegentreten, als ob unsere Ausführungen inkonsequent seien. Wir haben ja den Satz begründet, daß jedermann volle Freiheit in der Auffassung und Beurteilung des Schönen habe. Und jetzt soll dieses Recht wieder in Abrede gestellt werden. Allein es liegt hier kein Widerspruch vor. Wir haben nur dargethan, daß jeder für sich das Recht zu freier Auffassung des Aesthetischen besitze. Indem aber der einzelne sich zum öffentlichen Kritiker macht, will er seine Ansicht auch anderen aufdrängen und eben damit die individuelle Freiheit aufheben. Je schwächer die Kunstkritik überhaupt nach ihrem Wesen ist (wegen des Mangels fester Prinzipien und einer bestimmten Grenze), um so bedeutender muß eigentlich die Persönlichkeit des Kritikers selbst sein. Denn es braucht größere Fähigkeiten, mit einem unzulänglichen als mit einem vorzüglichen Instrumente etwas gutes zu schaffen.

Die Leichtigkeit der Kunstkritik soll hier an einem einfachen Beispiele nachgewiesen werden. Jedes Gedicht, Musikstück, jedes Gemälde, jede Skulptur bringt in unserer Seele eine unübersehbare Zahl von Erregungen hervor. Gedanken gehen durch den Intellekt, Bilder entstehen vor der Phantasie und im Gemüte spielen zahllose Affekte in den verschiedensten Mischungen und Stärkegraden. Nehmen wir zur Probe bloß die Anfangsstrophe des Freiligrath'schen Gedichtes „Der Tod des Führers“:

Digitized by Google

Von den Segeln tropft der Nebel,
Auf den Buchten zieht der Duft.
Zündet die Latern' am Maste!
Grau das Wasser, grau die Luft.
Totenwetter! — Zieht die Hüte!
Mit den Kindern kommt und Frau'n!
Betet! denn in der Kajüte
Sollt ihr einen Toten schau'n!

Was ist da nicht alles an unserem Geiste vorbeigezogen! Wir sind im Ozean draußen, nahen uns der Küste Amerikas, sehen Nebel auf dem Meere und am fernen Land, beobachten die Gruppen der Passagiere auf dem Deck; der Kapitän steigt aus der Luke empor und giebt erst der Schiffsmannschaft Befehl, wendet sich dann zu den schwäbischen Auswanderern, die ihn in gedrückter Stimmung und erwartungsvoll kommen sehen. Ihr Schmerz bricht hervor, indem sie die gefürchtete Nachricht empfangen. Wir aber empfinden von Anfang an die gedrückte Stimmung, die Sehnsucht nach dem Lande, das Unbehagen der Gefahr, die Ahnung einer schlimmen Botschaft; dann durch Sympathie den Schmerz der Auswanderer, das Gefühl, daß wir jetzt auf fremde Leute angewiesen seien und treu zusammenhalten wollen, die Andacht, des Grauen vor dem Anblick des verehrten Toten.

Und wenn wir gar alle Eindrücke eines Dramas aufzählen müßten! Da spielt der Künstler eine ganze Symphonie auf unserer Seele; jede Vorstellung, die durch das Kunstwerk erregt wird, erzeugt andere, indem „Ein Tritt tausend Fäden regt, ein Schlag tausend Verbindungen schlägt." Von alledem pflegt die Kritik nachträglich ein verschwindendes Minimum herauszugreifen und ein paar eigene Gedanken daranzuknüpfen. Man

Digitized by Google

ist in einer Stunde fertig mit der Besprechung eines Werkes, auf das der Künstler eine intensive, vielleicht jahrelange Arbeit verwendet hat.

Wenn man noch hinzurechnet, daß die Kritik sich nicht nur mit dem Inhalt eines Kunstwerkes und der Darstellung im allgemeinen, sondern speziell mit der Technik befaßt und dem Publikum zumutet, es solle sich auf diese Dinge verstehen, auf die Abwägung von Schuld und Strafe, auf die psychologisch korrekte Zeichnung eines Charakters, auf Lasuren und Farbenharmonien und dergleichen, so geht das weit über das mögliche hinaus. Ich kenne einen Mann, der wissenschaftliche Studien gemacht hat, einen praktischen Beruf ausübt, von diesem stark in Anspruch genommen wird und den ganzen Tag im Geschäft steckt. Die Abendstunden widmet er gern der Erholung und mit Vorliebe dem Kunstgenuß. Er besucht Theater, Konzerte, kauft sich Gemälde, aber er verlangt von der Kunst Vergnügen und keine Arbeit. Können sich Künstler ein besseres als aus solchen Leuten zusammengesetztes Publikum wünschen? Warum mutet man diesen zu, sich mit Theorien und Hypothesen zu plagen und für den Genuß eine Arbeit einzutauschen? Werden sie von der allgemeinen Sucht erfaßt, über Kunstwerke als Richter mitsprechen zu wollen, so schränkt sich ihre Genußfähigkeit mehr und mehr ein und das Ende ist, daß sich der ehemalige Kunstfreund entweder in irgend eine Einseitigkeit verrennt oder sich aus dem Streite, der ihn nicht erquickt und von der Kunst, die ihn einst erfreute, zurückzieht.

Am übelsten daran unter allen Künsten ist wohl die Malerei. Denn diese sieht sich von der Kritik immer mehr in die Enge getrieben. Wir genießen, wie gesagt wurde, die Kunstwerke

Digitized by Google

schweigend, weil während der Betrachtung unsere eigene Reflexion sich passiv verhält. Bei Gemälden ist diese Art der Betrachtung gewiß selten zu treffen. Einmal sind in Gemäldeausstellungen die Bilder so gehäuft, daß keines derselben für sich ganz zur Geltung kommen kann, es sei denn, ein Beschauer habe sich die Fähigkeit solcher Vertiefung gewahrt. Jedes Bild, um mit seinem ganzen Gehalt zu wirken, will längere Zeit betrachtet werden und nichts darf daneben unseren Sinn irgendwie beschäftigen. In diesen Gallerien aber sieht man die Besucher eigentlich mehr an den Gemälden vorübergehen, so daß sich in der Seele kein einziger Eindruck voll ausgestalten kann. Wo man sich aber der Betrachtung hingiebt, da fängt man vor den Gemälden über diese zu sprechen an. Es gehört zur rechten Lebensart an diesem Ort, es ist ein Ausweis, daß man das Recht habe, Kunstausstellungen zu besuchen. Und man spricht vorzugsweise über die Technik. Das schließt nach dem, was wir weiter oben dargethan, den Kunstgenuß, d. h. das aesthetische Vergnügen einfach aus. Es kann dann etwas anderes an dessen Stelle treten, wovon nachher noch die Rede sein soll.

Vor einem Gemälde, wenn ich seinen Inhalt in mich aufnehmen soll, muß ich mich wie einem Drama oder der Musik gegenüber als ein Empfangender verhalten. Denn der Maler hat mir etwas zu sagen. Und darum ist es notwendig, daß ich seine Sprache zu verstehen trachte. Indem die Beschauer vor den Bildern sprechen, lassen sie aber den Maler nicht zu Worte kommen. Nicht im Widerspruch mit dem rechten Kunstgenuß steht dagegen die Interpretation, die uns vor einem Gemälde gegeben wird. Dadurch wird unsere Lust erhöht, weil unser Verständnis geklärt. Aber hier reden wir von der Kritik.

Digitized by Google

Wenn die Kunst durch Suggestion auf uns wirkt, so bedient sich die Kritik, um als Autorität dazustehen, gewissermaßen der Antisuggestion. Man hört in unserer Zeit immer wieder nach einer „neuen Kunst“ rufen und bezeichnet das Alte als überlebt. Um der alten Malerei das Publikum zu entziehen, hat jemand das Wort von der „braunen Sauce“ erfunden. Solche Ausdrücke wirken denn thatsächlich auch bei Tausenden mit der Kraft eines unwiderleglichen Beweises. Viele glauben sich lächerlich zu machen, wenn sie bekennen würden, daß Werke der älteren Malerei mehr und reinere aesthetische Affekte zu erregen imstande wären als die neueren, deren Absicht vor allem in ganz getreuer Wiedergabe der Natur liegt.

Mag die moderne Kunst glauben, eine Verurteilung der älteren komme ihr zu Gute, so wird sie bald an sich selbst spüren, daß dies ganz und gar nicht der Fall ist. Wenn man nur das Moderne will gelten lassen, so wird das, was heute modern ist, nach einem Jahrzehnt auch schon veraltet sein. Das Rufen nach einer neuen Kunst nützt aber auch nichts. Es hängt alles davon ab, ob schöpferische Geister kommen; bleiben sie aus, so zaubert sie kein Rufer herbei.

Indem sich die Kunstproduktion nach den Vorschriften der Kritik richtet, verengert sich mehr und mehr das Gebiet, auf dem der Künstler sich bethätigen kann und dem entsprechend wird auch der Genuß geschmälert, welchen Kunstwerke uns geben können.

Zum Schlusse richtet man vielleicht die Frage an uns, ob wir denn der Kunstkritik die Existenzberechtigung absprechen. Wenn das der Fall wäre, so würden wir mit der Vernunft in Widerspruch kommen. Sich über alles zu äußern, was ihm im Leben begegnet, ist ein natürliches Recht des Menschen und er

Digitized by Google

besitzt dafür auch einen ursprünglichen Drang. Darauf beruht zum großen Teil alle geistige Bildung. Kunstkritik ist notwendig. Sie soll für alle, die sich gern an Schönem freuen, ohne selbst aus der großen Fülle eine Auswahl treffen zu können, den Wegweiser machen. Sie soll auch schlechte Kunstprodukte als schlecht bezeichnen. Denn es giebt in der Kunst Pfuscher, denen das Vermögen fehlt, etwas Bedeutendes zu schaffen, und es giebt auch fähige Künstler, die vielleicht etwas gutes hervorbringen könnten, die aber niemals gelernt haben, gewissenhaft zu sein.

Aber die Kritik muß nicht die Kunst meistern wollen. Dem Künstler bleibe die volle Freiheit des Schaffens. Wir glauben nicht an die schöpferische Kraft der Kritik, auch trotz Lessings Worten nicht. Lessing hat zu bescheiden von sich gesprochen, denn er war thatsächlich doch auch ein Dichter. Viele werden für solche gehalten, die es weniger sind als Lessing es war.

Die Kritik könnte größeres erreichen, wenn sie mehr interpretieren als negieren würde. Einer der erlauchtesten Geister, die auf dem Gebiete der Kunstkritik thätig gewesen, Jakob Burckhardt, war auch einer der mildesten im Urteil.

Die Flucht der Kunst vor der Kritik gleicht auffallend der „Jagd nach dem Glück“ auf dem bekannten Bilde von Henneberg. Es ist nicht zu zweifeln, daß die Kunst heil über den Abgrund hinwegkommen wird und wir wollen hoffen, daß bald eine Zeit anbreche, wo man wieder andächtiger zu ihr aufsieht. Indem man den Glauben der Künstler an sich selbst schmälert, schwächt man auch die Kraft ihres Schaffens.

Digitized by Google

VII. Kapitel.

Der aesthetischen verwandte Stimmungen.

In diesem Abschnitt wollen wir die Frage zu beantworten suchen, welche Seelenregungen streng genommen nicht aesthetisch zu nennen seien, obschon sie oft dafür gelten. Eine ganz scharfe Ausscheidung darf jedoch nicht erwartet werden, weil sich in den meisten Fällen Stimmungselemente verschiedener Art, also aesthetische mit nicht aesthetischen verbinden. Wir haben keineswegs die Absicht, alle die vielen möglichen Komplikationen zu betrachten, sondern beschränken uns darauf, diejenigen Faktoren hervorzuheben und zu charakterisieren, die nicht aesthetisch sind, gleichviel, ob sie die Seele allein beherrschen oder nur in Verbindung mit aesthetischen vorkommen. Es ist schon darauf hingewiesen worden, daß es drei höchste Glückszustände gebe: den intellektuellen, den ethischen und den aesthetischen. Wo die zwei ersten in ihrer Reinheit eintreten, haben wir es nicht mit einer aesthetischen Stimmung zu thun. Bei dieser letzteren ist notwendig das Gemüt immer durch reine Affekte bewegt, es können aber auch der Verstand, die Phantasie und der ethische Wille erregt sein. Schon daraus ergeben sich verschiedene Kombinationen. Es kommt aber noch dazu, daß direkt unaesthetische Elemente sich beimengen. Die Sphäre des Aesthetischen haben wir dann verlassen, wenn keine reinen Affekte mehr in uns sind. Und manche Menschen sind zufrieden, wenn sie überhaupt erregt werden;

Digitized by Google

es kommt ihnen nicht darauf an, ob die Stimmung eine reine sei oder nicht. Ja, oft wollen sie geradezu anders als rein aesthetisch empfinden, weil dies ihnen zu schwach ist. Wir haben nachgewiesen, daß die aesthetischen Affekte schwächer seien als die gemeinen, und schon hieraus wird erklärlich, warum letztere nicht selten vorgezogen werden. Man begehrt Sensation. Und weil die Kunst bieten will, was gefällt, so sucht sie eben auch durch Sensation zu wirken. Auf diese Weise kann dann die Aufführung eines Dramas einem Tingeltangel oder einer Cirkusvorstellung sehr nahe kommen. Es fällt uns gar nicht ein, von diesen letzteren mit Geringschätzung zu sprechen, denn wenn sie auf ihrem Gebiete Gutes leisten, so wissen auch wir sie so wohl zu schätzen als irgend jemand. Nur muß man das eine nicht für das andere halten, denn sonst verliert man alles Urteil darüber, was Kunst sei und was nicht. Wir wollen also die Wege verfolgen, auf denen sich die aesthetische Stimmung in eine andere verwandeln kann.

Wir unterscheiden folgende Möglichkeiten: die reinen Gemütserregungen können bloß getrübt werden, oder an ihre Stelle treten die gemeinen Affekte, oder das Begehrungsvermögen wird erregt, oder das ethische Vergnügen tritt statt des aesthetischen ein, oder die selbständige Reflexion erwacht (didaktische Lust).

1.) Bei dem vielfachen Ineinandergreifen der Seelenthätigkeit und den zahllosen Nüancierungen der Geisteszustände ist eine Trübung der reinen Affekte ebenso leicht möglich, wie eine Trübung der reinen Harmonie beim Spiele eines Orchesters. Diese Trübung ist z. B. da, sobald eine Beziehung zwischen dem Kunstwerk und der Person des Betrachters sich bildet. So scheint uns jener Kunstgenuß schon kein ganz reiner mehr zu

Digitized by Google

sein, den das Publikum bei Aufführungen sogenannter Liebhabertheatergesellschaften (Dilettanten) empfindet, wo nämlich der Zuschauer sich für die Persönlichkeit der Spielenden interessiert, wenn er in ihr nicht die Figur des Dramas, sondern auch den Bekannten sieht und sich um dessen richtiges Spiel und seinen Erfolg kümmert. Es ist selbstverständlich, daß in diesem Falle auch die Suggestion nicht mit ganzer Macht wirken kann, ja, daß zuweilen sich die Illusion überhaupt nicht einstellt. Wenn der Spielende, wie man zu sagen pflegt, einen vollen Erfolg davon trägt, so kann das Vergnügen des Zuschauers zwar sehr groß und dieser in der glücklichsten Stimmung sein, aber diese Stimmung ist keineswegs aesthetisch; sie entspringt aus der Sympathie mit einer wirklichen Persönlichkeit, ist also nicht einmal ein reiner Affekt, darum stellt sie sich nicht ein bei denjenigen Zuhörern, die den Spielenden nicht kennen; bei solchen aber, die diesem feindlich gesinnt sind, wird sich sogar der Neid oder der Grimm regen.

In den persönlichen Beziehungen zwischen Publikum und Künstlern liegt immer eine Gefährdung der Katharsis. Ganz streng genommen entspringt schon der laute Beifall, den man nach einer Produktion dem Künstler spendet, diesem Verhältnis. Weil aber darin immer doch manches aufrichtigen Menschen Dank sich äußert, mag am Ende auch etwelcher Trug und Heuchelei mitlaufen. Was aber die Verherrlichung von Tonkünstlern, Dichtern, Malern ꝛc., den Drang eines Verehrers, mit Berühmtheiten in Korrespondenz oder in persönlichen Umgang zu treten, anbetrifft, so habe ich wiederholt bei stillschweigenden Menschen aufrichtigere Bewunderung und tieferes, reineres Erfassen eines Künstlers gefunden, als bei solchen, die sich für die

Digitized by Google

Geschenke der Kunst dankbar zeigen wollten. Hier herrscht noch mancherlei Schein und falsche Auffassung. Es giebt Leute, die glauben, in aesthetischen Dingen mehr Bedeutung zu besitzen, wenn sie mit einer Celebrität Beziehungen haben, und sehr viele, die jenen Leuten eine gewisse Autorität ohne weiteres zugestehen. Von Mensch zu Mensch sind solche Täuschungen möglich, aber nicht zwischen Mensch und Kunst. Von dieser empfängt jeder nur, was aufzunehmen er fähig ist:

„Du bist am Ende — was du bist.
Setz' dir Perrücken auf von Millionen Locken,
Setz' deinen Fuß auf ellenhohe Socken,
Du bleibst doch immer, was du bist."

Über die Wirkung von Liedern, die bei Trinkgelagen gesungen werden, täuscht man sich auch leicht. Ganz abgesehen davon, daß Trinklieder gar nicht immer eine reine Stimmung erzeugen wollen, stört auch der Alkohol bei manchen Menschen die Harmonie des geistigen Lebens. Dagegen kann der Alkoholgenuß bei anderen, namentlich optimistisch veranlagten und mit Phantasie begabten, ganz für sich allein und ohne irgend eine Kunsteinwirkung aesthetische Affekte hervorrufen, indem der Trinker die wirklichen Dinge in einem anderen Lichte sieht und er in die Gemütsverfassung eines Wanderers versetzt wird, der in eine neue, fremde Gegend kommt und andere Menschen vor sich hat, wobei ihm alles besser und vollkommener erscheint als daheim und in der Alltagswirklichkeit.

Auch bei der patriotischen Kunst liegt die Möglichkeit immer sehr nahe, daß die Affekte getrübt werden. Die Vielen willkommene Erscheinung, daß dabei eine höhere Hebung des Gemüts eintritt, macht es uns schon wahrscheinlich, daß es sich in der

Digitized by Google

Regel nicht um ganz reine Stimmung handelt. Aesthetisch ist dabei nur, was auf alle Menschen, abgesehen von ihrer Nationalität, in gleichem Maße Eindruck macht. Das andere ist der Effekt der individuellen Beziehung und ethisches Gefühl. Denn zum Patriotismus gehören außer der Liebe zum Lande auch die Aufopferungsfähigkeit, meist auch ein gewisser Stolz, und indem auch diese Regungen in der Seele durch ein Kunstwerk erzeugt werden, ist die Stimmung nicht mehr kathartisch. Von dem, was ein Deutscher von der „Wacht am Rhein", ein Franzose von der „Marseillaise", ein Schweizer vom „Wilhelm Tell" fühlt, ist nur das aesthetisch, was zum allgemein menschlichen Empfinden gehört. So verhält es sich auch in negativer Richtung: die poesievollen, aber scharf satyrischen Oden auf der ersten Seite des „Kladderadatsch" können schwerlich aesthetisch empfunden werden von solchen Reichsdeutschen, in denen sich bei der Lesung persönliche Empfindungen regen, wohl aber von Fremden, für welche die Personen, gegen die der Stoß sich richtet, nicht mehr Individuen, sondern bloß Typen von Staatsmännern sind. Wer einen Angegriffenen kennt, oder von dessen Wirksamkeit noch in seinen Interessen irgendwie berührt wird, spürt Ärger, Schadenfreude, Affekte persönlicher Art, und seine Stimmung ist nicht mehr rein, auch wenn das eigentlich Poetische der Satyre seinen Eindruck nicht verfehlt.

Wenn der Gegenstand, welcher durch ein Kunstwerk dargestellt ist, auch in der Wirklichkeit unser geschäftliches oder gesellschaftliches Interesse beschlägt, so mengen sich bei der Betrachtung in die aesthetischen die gemeinen Affekte ein. Wo ein Streik ausgebrochen ist, wird ein Drama, in dem sich ein solcher abspielt, Sensation machen, das Publikum findet sich zahlreicher ein,

Digitized by Google

das Werk wird zum Kassenstück. Aber je nachdem ein Besucher sich dem wirklichen Streik gegenüber sympathisch oder antipathisch verhält, machen sich bei ihm eben diese Stimmungen auch geltend gegenüber den Ausständischen auf der Bühne; die Sache dieser Leute wird nicht objektiv nach ihrer Güte beurteilt, das Publikum bringt seine Affekte schon mit und diese schlummern während der Aufführung nicht ein, sondern vermengen sich beständig mit den reinen Eindrücken, welche das Drama erzeugt. Das kommt aber auch bei allen Bühnenstücken vor, in denen sensationelle Vorgänge der Tagesgeschichte in das Gewand der Kunst gekleidet erscheinen.

Als auf dem Fürstentage von Erfurt im Jahre 1808 vor dem „Parterre von Königen" Voltaires „Oedipe" aufgeführt wurde, reichte bei dem Worte des Philoktet (I, 1): „L'amitié d'un grand homme est un bienfait des dieux" der Zar Alexander, als wäre er von einer plötzlichen aesthetischen Emotion getrieben, dem neben ihm sitzenden Napoleon in auffallender Weise die Hand. Nur ein sehr naiver Beobachter kann von einem solchen Verhalten den Eindruck bekommen, daß es eine Wirkung des Dramas selber sei. Es war vielmehr eine Schmeichelei gegenüber dem mächtigen Herrscher des Westens, welchem Alexander den Ruhm des Herkules zuerkennen wollte.

Immerhin bleibt in allen Fällen von der Art, wie sie hier namhaft gemacht worden, ein größerer oder kleinerer Rest wirklich aesthetischen Empfindens, wenn der Genießende desselben überhaupt fähig ist. —

2. Dagegen kann statt des reinen ein gemeiner Affekt erregt werden, und dann ist eine aesthetische Stimmung überhaupt ausgeschlossen. Das Schlimme dabei ist, daß man sich oft den Schein giebt, als ob man einen wirklichen Kunstgenuß habe.

Digitized by Google

Diejenigen Affekte erwachen, welche die stärkste Triebkraft haben. Wir erwähnen in erster Linie das Grausen. Nervöse Naturen werden kaum eine gruselige Geschichte können erzählen hören, ohne einen wirklichen, nicht reinen Schauder dabei zu empfinden. Sie fürchten sich auch dann noch, wenn die Erzählung beendigt ist. Das wirft auch ein Licht auf die „Sollicitationstheorie", von der im fünften Kapitel die Rede war. Durch Spukgeschichten kann thatsächlich die Geisterfurcht genährt werden. Soll also die Erregung des Grausens dem Künstler versagt sein? Gewiß nicht, denn dieser Affekt, dessen ja der Mensch fähig ist, hat so gut das Recht, rein erregt zu werden, wie das Mitleid, die Furcht oder die Hoffnung. Hier stehen wir wieder auf einem Punkte, wo sich die Erkenntnis darbietet, daß es keine Grenze für das Zulässige in der Kunst giebt. Wer Shakespeare'sche Dramen mit ihren Geistererscheinungen, Grimm'sche Märchen mit ihren übernatürlichen Vorgängen als unaesthetisch bezeichnen wollte, würde der Kunst gewiß Gewalt anthun. Dagegen erscheint es uns nicht richtig, daß man in Schullesebücher gruselige Geistergeschichten aufnimmt, deren poetischer Wert zuweilen recht gering ist und denen man bloß das eine Gute nachsagen kann, daß sie den Volksgeist derjenigen Gegend charakterisieren, wo sie entstanden sind. Solches gehört ja nicht zur Aufgabe der Kunst.

Ibsens „Gespenster" halten sich so eng an die naturwissenschaftlichen Gesetze, wie diese sich in der Wirklichkeit geltend machen, daß der Zuhörer eigentlich darauf gestoßen wird, immer an die Wirklichkeit zu denken und daß er nicht mehr mit einer Dichtung beschäftigt zu sein glaubt. Es kann zwar kein Mensch sagen, mit was für Gefühlen ein anderer das Theater verläßt, aber viele haben doch schon versichert, gemeines Grausen empfunden

Digitized by Google

zu haben. Es braucht einer gar nicht zu denken, er selbst könnte den Sünden seiner Väter zum Opfer fallen; er findet wohl im Kreise seiner Bekannten Beispiele, die sich in sein Bewußtsein drängen.

Gemeine Affekte erwachen naturgemäß da zumeist, wo die Kunst sich stark der Wirklichkeit nähert, so daß man diese letztere vor sich zu haben glaubt. Dabei sind ganz harmlose Fälle möglich, wie folgender, der sich wirklich zugetragen hat. Ein etwas sensibler Theaterliebhaber besuchte an einem schwülen Sommerabend, wo ein Gewitter erwartet werden konnte, eine Vorstellung, in welcher mit allen Mitteln neuester Technik Blitz, Donner und Sturm erzeugt wurden. Ohne sich klare Rechenschaft zu geben über das Beobachtete, kam unser Mann zu dem bestimmten Glauben, daß ein wirkliches Gewitter ausgebrochen sei und er empfand ein Unbehagen darüber, daß er nun ohne einen Schirm bei sich zu haben, noch den ziemlich weiten Weg nach Hause zurücklegen müsse. Der gemeine Affekt ließ ihn für den Rest der Vorstellung zu keinem reinen Genusse mehr kommen. Er war sehr verwundert, den klaren Sternenhimmel über sich zu sehen, als er ins Freie trat. Ich muß beifügen, daß die fragliche Persönlichkeit sogar mit mehr als gewöhnlicher Intelligenz, aber auch mit stark erregbarem Gefühl ausgestattet war.

Aber es giebt bedenklichere Erscheinungen. Durch die Darstellung des Nackten kann bei manchen Menschen thatsächlich statt eines reinen Affektes das sexuelle Verlangen, also ein gemeiner Seelenzustand, hervorgerufen werden. Der Grund kann im Kunstwerk, oder in dem Beschauer oder an beiden Orten liegen. Eine bestimmte Grenze für das Darstellbare giebt es auch hier nicht. Wessen aesthetisches Gefühl zugleich fein und stark ist, der wird

Digitized by Google

auch von lasciven Bildern unbehelligt bleiben, oder sie erregen nur seinen Widerwillen. Man hat schon eigentliche Feldzüge gegen das Nackte veranstaltet, weil es gemeine statt aesthetische Affekte errege. Wer gar zu heftig gegen die Nudität streitet, traut offenbar niemand die Fähigkeit zu, daß er bei deren Betrachtung rein empfinde und das rechtfertigt den Rückschluß, daß er selbst das Nackte kathartisch zu genießen nicht im Stande sei. Solche Leute werden nicht einmal die Venus von Milo gelten lassen, die den Beschauer doch in eine Stimmung versetzen kann, welche derjenigen des Gebetes nahe verwandt ist. Allein es giebt unstreitig auch Darstellungen, denen es gar nicht um eine aesthetische Wirkung, sondern geradezu um eine Erregung der Sinnlichkeit zu thun ist. Wenn solche Schmutzspekulationen heimgeschickt werden, so ist das ganz gerechtfertigt, denn sie geben sich als etwas aus, was sie nicht sind. Ein starker Besuch obscöner Schauspiele (in heutiger Zeit namentlich aus Frankreich importierter) beweist verdorbenen Geschmack, weil das Publikum mit Wissen nicht kathartische Stimmung, sondern Erregung der Lüsternheit sucht. Nuditäten auf der Bühne wirken nach dem, was wir früher gesagt haben, ganz anders als nackte Figuren auf Gemälden, wie wirkliches Gold anders wirkt als gemaltes

Damit das Publikum ja nicht zweifle, daß die Kunst ihm getreue Natürlichkeit biete, schildert sie heute vorzugsweise das Unschöne, Arme, Schmutzige. Drama und Malerei streben mit diesem Mittel nach kräftigen Effekten. Damit ist aber die Gefahr verbunden, daß der Beschauer Ekel empfindet, und dies ist derjenige Affekt, von dem ich glaube, daß er kathartisch überhaupt nicht vorkommt. Der gemeine Ekel aber läuft dem Wesen der Kunst direkt zuwider, weil sich der Mensch da abgestoßen fühlt.

Digitized by Google

wo er doch angezogen werden sollte. Auch hier giebt es keine Grenze. Goethe mochte sogar den „armen Heinrich“ nicht ausstehen wegen der Schilderung des Aussatzes. Gewöhnliche Leute empfinden freilich weniger fein, doch kommen manche in die Lage, daß der Anblick von Armenhäuslerszenen, wie sie etwa das zeitgenössische Drama bietet, sie anekelt. Da ist es mit der aesthetischen Stimmung selbstverständlich zu Ende. Wer derartiges zum ersten Mal sieht, fühlt sich eher angewidert, als wer sich bereits daran gewöhnt hat, oder wer dergleichen überhaupt sehen muß, um illusioniert zu werden, weil ihm das rein aesthetische zu fad und unglaubwürdig erscheint. Also auch hier wieder große Verschiedenheit der Individuen. Es giebt sogar Kritiker, welche behaupten, die Betteljungen Murillos (München, Pinakothek) seien ihnen unausstehlich wegen der dargestellten Unreinlichkeit. Und doch hat diese ein Gegengewicht im Humor der Stimmung; die Buben empfinden ihre Armseligkeit gar nicht, sondern vergnügen sich an ihren Leckerbissen.

Ein gemeiner Affekt (Ärger) kann bei empfindlichen Personen auch eintreten, wenn ein Arzt sieht, wie auf der Bühne ein Arzt verspottet wird, wenn ein Lehrer sieht, wie man einen Lehrer, ein Jurist, wie man den Juristen, ein Theologe, wie man den Theologen zum Gegenstand des Gelächters macht. Wofern aber der Spott motiviert ist, liegt in diesem Falle der Fehler ganz auf Seiten der Zuhörer.*) —

*) Zufälliger Weise bringt die Zeitung in dem Moment, da ich Vorstehendes schreibe, eine Notiz über eine Kindervorstellung in einer deutschen Stadt. „Schneewittchen und die sieben Zwerge“ wurde gegeben. Als eben Schneewittchen in den vergifteten Apfel beißen wollte, rief laut aus dem ersten Rang ein feines Stimmchen: „Schneewittchen,

Digitized by Google

3. Die aesthetische Stimmung wird aufgehoben, wenn das Begehrungsvermögen erwacht. Wir können uns hierüber sehr kurz halten nach dem, was oben über das Nackte gesagt worden. Die ständigen Theaterbesucher, welche zugleich mit dem darstellenden Personal in Beziehung stehen, werden zuweilen für die bedeutendsten aesthetischen Feinschmecker und Kenner gehalten, während gerade unter dieser Kategorie von „Kunstfreunden" die meisten Leute vorkommen, denen es um das Aesthetische gar nicht mehr zu thun ist, oder welche den Sinn dafür völlig eingebüßt haben und ganz anderes Verlangen als das nach kathartischer Stimmung mit ins Theater bringen.

4. Mit der aesthetischen nahe verwandt ist die ethische Lust, die Freude am Guten. Diese kann an Stelle des aesthetischen Vergnügens treten, ohne daß sich dessen der Mensch immer bewußt ist; er glaubt einen Kunstgenuß zu haben, wenn die Anregung von einem sogenannten Kunstwerk ausgeht. Die Gottesverehrung ist insofern verwandt mit dem Kunstempfinden, als auch die Phantasie die Götter erschafft und der Mensch an diese glaubt, wie an die Wahrheit der Kunstwerke. Aber zu den Göttern setzt sich der Mensch in persönliche Beziehung, ihnen gegenüber wird er aktiv, er erfleht sich von ihnen, was er begehrt, er fürchtet sie, glaubt von ihnen geliebt zu werden, wenn er Gutes thut. Darin kann eine Glückseligkeit liegen, die der aesthetischen an Tiefe nicht nachsteht, aber es ist eben doch ein anderes Glücksgefühl, weil die ganze Subjektivität darin lebt. Es giebt

---

das darfst du nicht." Das Kind, von welchem der Zuruf ausging, war von wirklicher (gemeiner) Furcht für Schneewittchen erfüllt. Ein ähnlicher Vorgang, allerdings in poetischer Fassung, findet sich bei Björnstjerne Björnson: „Das Fischermädchen," VII. Kapitel.

Digitized by Google

Leute genug, welche alle Kunst nur danach werten, ob sie ethisch sei. Sie suchen überall nur das Sittliche, erklären ein schlechtes Kunstwerk für vortrefflich, wenn ihm vor allem anderen eine moralische Tendenz innewohnt; sie verwerfen die besten Dichtungen, Gemälde und Skulpturen, wenn diesen der moralische Zug fehlt oder wenn gar etwas in ihnen ist, was dem „Grundsatze der Sittlichkeit" zuwider läuft. Dies ist natürlicherweise eine ganz falsche Schätzung. Denn die Kunst hat einen anderen Zweck als die Moral, wie sie einen anderen hat als die Wissenschaft. Wenn die Ethik oder die Religion nur das an der Kunst will gelten lassen, was sittigend wirkt, so kann sie auch an der Wissenschaft nur das Sittliche anerkennen, dann hat aber die Wissenschaft auch das Recht, an der Religion nur das wissenschaftlich nachweisbare, und die Kunst, nur das aesthetische an ihr für berechtigt zu erklären. Man kann gelegentlich beobachten, daß es nicht die einsichtigsten Köpfe sind, die von einem der drei Gebiete aus Gesetze für die beiden anderen aufstellen wollen. Aesthetisch ist Goethes Schilderung der Philine gleichwertig mit „Schäfers Sonntagslied" von Uhland; beide erregen zwar verschiedene, aber doch (für den Reinen) gleich reine Affekte. Wer das Aesthetische als solches nicht kennt, sondern nur Eindrücke des Ethischen annimmt, für den giebt es selbstverständlich auch keinen aesthetischen Genuß, darum hat er über diesen kein Urteil und hat kein Verständnis für kathartische Stimmungen, wie sie anderen Menschen zu Teil werden.

Nun kommt es auch vor, wie früher gezeigt wurde (II. Kapitel „der Wille," Schlußstelle), daß die Moral ihren Boden verläßt und, nicht zu ihrem Nutzen, sich auf das Gebiet des Aesthetischen hinüberbegiebt, indem sie solche Eindrücke zu machen sich bestrebt,

Digitized by Google

wie sie von der Kunst ausgehen. Dies geschieht etwa durch sogenannte „schöne“ Predigten. Die Predigt steht im Dienste der Ethik, sie soll den Menschen thätig machen, seine Reflexion, seinen Willen anregen und sittliches Handeln bewirken, während das Aesthetische den Menschen passiv macht. Wenn nun die Predigt als Kunstwerk auftritt, so bringt sie den Zuhörern statt der Anregung einen Genuß; sie beschäftigt deren Phantasie, sie erzeugt reine Affekte, aber sie muß sich auch, wie ein Kunstwerk, mit dem momentanen Eindruck begnügen und führt nicht zur That. —

5. Endlich kann das aesthetische Vergnügen durch Erregung selbständiger Reflexion, welche unter Umständen zu intellektueller Lust führt, ersetzt werden. Auch die Lust des Erkennens ist, wie wir bereits zeigten, mit derjenigen der reinen Affekte nahe verwandt; bei der einen wie bei der anderen tritt völliges Selbstvergessen ein. Wer sich in die Reflexion vertieft, aus dessen Bewußtsein schwindet die Umgebung und die eigene Individualität, doch ist das Gemüt weniger bethätigt, indem meist nur Spannungsaffekte auftreten: Verlangen, Enttäuschung, Ärger, Zweifel, Befriedigung. Auch im karthartischen Zustand nehmen wir Erkenntnisse auf, aber sie werden uns ohne eigene Mühe geboten und ohne Kritik aufgenommen, was bei der selbständigen Reflexion nicht zutrifft.

Vorab erwähnen wir hier die literarische Forschung und das Studium der Kunstgeschichte überhaupt. Das alles ist Sache der Reflexion, und so enge diese Arbeit auch mit der Kunst zusammenhängt, so gehört sie doch außerhalb des Kreises, der das aesthetische Vergnügen einschließt. Wer bei der Lektüre von Goethes „Egmont“ sich angetrieben fühlt, zu ergründen, warum der Dichter den Kanzler der Regentin „Macchiavell“ nennt, der

Digitized by Google

verrichtet bei dieser Forschung eine wissenschaftliche Arbeit, gleich als ob er eine Frage aus der Geschichte, Geographie oder Physik lösen wollte. Die Erkenntnis, zu welcher der Forscher gelangt, verschafft ihm nicht eine aesthetische, sondern eine intellektuelle Lust. Allerdings kann dann das Vergnügen an dem Kunstwerk durch das gewonnene Verständnis erhöht werden. Aber jedenfalls bleibt die genannte Arbeit nur ein Mittel zum Zweck. Wenn sie zum Selbstzweck erhoben wird, so treten wir aus der Sphäre des Aesthetischen hinaus. Dies geschieht immer da, wo die Arbeitsresultate nicht mehr zu besserm Verständnis der Kunstwerke beitragen, so bei der sogenannten literarhistorischen Kleinforschung, wo man sich bestrebt, die geringfügigsten Lebensverhältnisse der Voreltern eines Künstlers zu erfahren oder wo man sogar die Rechnungen der Schneider und Wäscherinnen studiert, die ein Dichter zu begleichen hatte. Eine scharfe Grenze giebt es auch hier nicht, aber es giebt Studien, von denen man mit Bestimmtheit sagen kann, daß sie außerhalb der Grenze des Aesthetischen liegen, d. h. daß sie diesem nicht mehr zu gute kommen. Ganz verkehrt aber ist es gewiß, wenn man z. B. die Literaturgeschichte durcharbeitet, ohne die literarischen Werke selbst zu lesen. Vernünftiger Weise kann man zur Literaturgeschichte nur von der Literatur aus kommen, indem diese durch jene aufgehellt werden soll. Im anderen Fall ist sie ein Teil der Kulturgeschichte, also lediglich Wissenschaft, wie die Weltgeschichte auch.

Die Literaturgeschichte als Unterrichtsfach namentlich an Mittelschulen ist schon lange ein Gegenstand des Streites; die einen verlangen die Beseitigung, die anderen treten dafür ein, und so wird sie denn auch nicht mehr überall gelehrt. Es

Digitized by Google

kommt bei den widersprechenden Ansichten nur darauf an, daß man klar sehe, um was es sich handelt. Ich glaube, niemand bestreitet den bildenden Wert der Literaturgeschichte, und niemand stellt in Abrede, daß durch das Studium derselben positives Wissen zu gewinnen sei, das den Mann ziert. Wer da weiß, welche Beziehungen zwischen dem Schauspieler Iffland und Weimar bestanden, und wie dieser Mann nachher als Direktor des Nationaltheaters in Berlin für die Aufnahme des klassischen Dramas thätig war, wie die „Jungfrau von Orleans" in Berlin früher als in Weimar gegeben wurde ꝛc., der besitzt einen Vorzug gegenüber einem anderen, welcher diese Dinge nicht kennt. Darüber jedoch besteht Unklarheit, ob solches Wissen den Menschen aesthetisch fördere oder nicht. Wem diese Förderung Nebensache ist, wer nur Kenntnisse gewinnen will, der soll dem Studium der Literaturgeschichte fleißig obliegen, auch wenn diese in ganz kurzer Darstellung bloß die Namen der Dichter, ihre Werke und die zugehörigen Jahreszahlen aufzählte. In der Regel steht freilich die Darstellung höher; sie erzählt außer den Dichterbiographien die Fabel der epischen und dramatischen Werke, sie charakterisiert deren Hauptpersonen und bespricht den Kunstwert der Poesien. Aber das Referat über den Inhalt eines Dramas ist schließlich wenig anders in seiner Wirkung als die Schilderung eines geschichtlichen Vorganges, die Charakteristik eines dramatischen Helden thatsächlich was die Charakteristik einer historischen Persönlichkeit und die Kritik der Dichtungen ist subjektiv. Wo liegt also der aesthetische Wert eines Studiums der Literaturgeschichte? Die Darbietung von Proben aus den Dichtern macht die Arbeit etwas wertvoller, aber es steht dafür nur winzige Zeit zu Gebote und manches Ausgewählte, das gar sehr der Interpretation

Digitized by Google

bedürfte, wird nicht verstanden und bleibt infolge dessen wirkungslos. So viel als möglich Dichterwerke mit Verständnis lesen — das wäre aesthetische Erziehung. Wer die Werke kennt, kann dann selbst darüber urteilen, wenn sich das Bedürfnis nach einem Urteil einstellt. Man hat die Kunst darum noch lange nicht, wenn man über dieselbe spricht, so wenig als man die Religion hat, wenn man von ihr redet. Beide müssen im Herzen lebendig empfunden werden. So hat man auch die Wissenschaft nicht, wenn man nur über sie sprechen hört.

Die reflektierende Thätigkeit, welche die Kunst zu einer Wissenschaft machen will und in der Forschung die Schönheit zu besitzen glaubt, ist eine *selbst gewählte*, d. h. nicht durch die Kunstwerke hervorgerufene. Der „Robinson" des Daniel Defoë ist nicht Schuld daran, daß sich eine ganze Literatur über das Buch aufgehäuft hat; es will weiter nichts als den naiven Sinn beglücken, was auch in vollem Umfange geschieht, da das lehrhafte Element des Romanes sich dem aesthetischen unterordnet. Die Kritik des Werkes, die Geschichte seiner Entstehung und Verbreitung und die Zusammenstellung der Nachahmungen, so verdienstlich diese Leistungen sind, bedingen doch nicht den aesthetischen Genuß, und es ist durchaus irrig zu glauben, die wissenschaftliche Erforschung und Beherrschung des Kritischen und Geschichtlichen gehöre zum Robinson selbst und ohne sie könne das Werk nicht zur Geltung kommen. Die falsche Ansicht findet sich vorzugsweise bei Gelehrten und zwar, so weit es sich um Dichtungen handelt, bei Philologen. Weil die Sprache das Ausdrucksmittel der Poesie ist, hat sich das Vorurteil gebildet, der Sprachgelehrte sei als solcher auch ein Kenner der Poesie. So weist man in den Schulen die Interpretation der Gedichte wie

Digitized by Google

die Behandlung der Literaturgeschichte den Sprachlehrern zu. Das Vorurteil ist nahe verwandt mit jenem des 17. Jahrhunderts, wo jeder Gelehrte als Dichter galt. Wir lächeln heute über jene Ansicht, und sind doch noch zu einem guten Stück von ihr beherrscht. Nicht das Material, in welchem eine Kunst sich ausspricht, ist das Wesentliche und Maßgebende, und derjenige, welcher dieses Material nach seiner Beschaffenheit kennt, versteht sich deshalb nicht auch auf die Kunst. Sonst müßte ja die Besprechung musikalischer Werke dem Fache der Akustik, Skulptur und Architektur der Mineralogie und die Malerei der Optik zugewiesen werden. Wenn aber der Sprachlehrer mit den Schülern Poesie lesen will, so darf er diese nicht wie die Prosa behandeln, denn so verwandt beide auch zu sein scheinen, sind sie doch so verschieden wie das lediglich für das Bedürfnis gebaute Haus und eine romanische oder gotische Kirche. Es ist ein Fehler, daß alles Aesthetische in Wissenschaft umgemünzt und das Empfinden durch Reflexion ersetzt werden soll. —

Die Reflexion kann indessen auch durch ein Kunstwerk selbst erregt werden, und wenn diese Wirkung bei allen Menschen einträte, ließe das auf einen Mangel des Werkes schließen. Aber auch da verhalten sich die Menschen wieder verschieden. Der schlecht gemalte Tiger des Kinderbuches wird ein Kind völlig befriedigen, jedoch die Kritik eines Erwachsenen herausfordern. Hundert Menschen fühlen sich durch eine Madonna Raffaels kathartisch bewegt; hundert andere fangen heutzutage vor dem Gemälde zu denken an, die Darstellung entspreche der geschichtlichen Wirklichkeit nicht. Es ist also für uns unmöglich, kategorisch zu behaupten: dieses Kunstwerk weckt die Reflexion, jenes aber nicht. Wir müssen uns viel allgemeiner halten und die Frage so fassen:

Digitized by Google

wann nähert sich ein Kunstwerk jenem Punkte, wo die schlummernde Reflexion aufgestört werden kann? Welche Ursachen bedingen die Gefahr, daß die Reflexion den aesthetischen Genuß durchbricht?

Diese Ursachen können mehr äußerer oder mehr innerer Natur sein, d. h. im Zusammenhang mit der Technik einer Kunst, mit der Darstellung eines Werkes oder aber mit dessen Inhalt stehen.

Die Ausstattung der Bühnen ist heute im Vergleich zu früher ungemein reich. Dadurch wird allerdings dem Publikum ein großer Genuß geboten, aber nicht immer zum Vorteil einer reinen Stimmung. Die Szenerie wird zu einem Kunstwerk für sich und nimmt nicht selten so viel Interesse in Anspruch, daß es die Aufnahmefähigkeit eines Menschen übersteigt, in voller Kraft die Dichtung und das Bühnenbild auf sich wirken zu lassen. Für historische Dramen hat man sogar einzelne Szenerien genau der Wirklichkeit nachgebildet. Auch das ist von problematischem Werte. Wer die Gegend nicht kennt, hat also hier Gelegenheit, sie kennen zu lernen und die Bühne wirkt didaktisch, nicht auf jedermann, aber doch auf einzelne Personen. Kenner der Landschaft fühlen sich zum Vergleichen, also zur Reflexion angeregt. Viel weniger scheint es mir ein Mangel zu sein, wenn der szenische Anblick einer Gegend dem wirklichen nicht entspricht. Der Kenner wird wohl vielleicht die Übereinstimmung vermissen, aber, wenn er von der Kunst aesthetische Eindrücke erwartet, behandelt er das Szenische einfach als quantité négligeable und wendet sich ganz dem Drama selber zu. So verhält es sich auch mit den historisch getreuen Kostümen. Für den Unkundigen sind sie anderen Kleidungen gleich, wenn sie nicht frappieren (also Reflexion erzeugen); der Kenner konstatiert oder kontrolliert, reflektiert also auch. Dies geschieht vielleicht nur einen Moment

Digitized by Google

lang, aber es hebt doch für diese Dauer die kathartische Stimmung auf. Wenn die Korrektheit dieser Nebensachen so unbedingt für die rechte Kunstwirkung erforderlich wäre, so müßten wir die früheren Menschengeschlechter darum bedauern, weil sie dieselbe niemals empfanden. Auch hier gilt ein Stück weit der Ausspruch „in jedem Kleide werd' ich wohl die Pein des engen Erdelebens fühlen." Denn was jene Gestalten dort oben bewegt, was sie bekämpfen, was erstreben, das muß unsere Seele erfüllen; wenn ihr Kleid den Charakter der Handelnden erkennen hilft, so ist der aesthetischen Forderung Genüge gethan. Es kommt aber noch dazu, daß, je höher der Glanz der Bühne, je größer der Ruhm eines Konzertkünstlers ist, auch das Publikum selbst um so prächtiger auftritt. Auch diese Sitte fördert unsere reine Stimmung nicht; sie absorbiert eher recht viel Aufmerksamkeit und beeinträchtigt also den Kunstgenuß. Man kommt zuweilen bei derartigen Anlässen zur Erkenntnis, daß die aesthetische Lust lieber im stillen Dachkämmerlein einkehre, wo ein Einsamer sich ganz einer Dichtung hingiebt, als in den sogenannten Kunsttempeln. Es fällt mir allerdings nicht ein, in diesen Dingen den Standpunkt eines Puritaners einzunehmen. Es sei erlaubt, hier einige Sätze von Goethe über Shakespeare anzuführen, die sich auf das beziehen, wovon hier eben jetzt die Rede ist, welche aber auch unsere Auffassung der Katharsis bestätigen: „Durchs lebendige Wort wirkt Shakespeare, und dies läßt sich beim Vorlesen am besten überliefern: der Hörer wird nicht zerstreut, weder durch schickliche noch unschickliche Darstellung. Es giebt keinen höhern Genuß und keinen reinern, als sich mit geschlossenen Augen durch eine natürlich richtige Stimme ein Shakespearesches Stück nicht deklamieren, sondern rezitieren zu

Digitized by Google

lassen. Man folgt dem schlichten Faden, an dem er die Ereignisse abspinnt. Nach der Bezeichnung der Charaktere bilden wir uns zwar gewisse Gestalten, aber eigentlich sollen wir durch eine Folge von Worten und Reden erfahren, was im Innern vorgeht, und hier scheinen alle Mitspielenden sich verabredet zu haben, uns über nichts im Dunkeln, im Zweifel zu lassen. Dazu konspirieren Helden und Kriegsknechte, Herren und Sklaven, Könige und Boten, ja die untergeordneten Figuren wirken hier oft thätiger als die Hauptgestalten. Alles, was bei einer großen Weltbegebenheit heimlich durch die Lüfte säuselt, was im Momente ungeheurer Ereignisse sich in dem Herzen der Menschen verbirgt, wird ausgesprochen; was ein Gemüt ängstlich verschließt und versteckt, wird hier frei und flüssig an den Tag gefördert; wir erfahren die Wahrheit des Lebens und wissen nicht wie.

„Shakespeare gesellt sich zum Weltgeist: er durchdringt die Welt wie jener; beiden ist nichts verborgen: aber wenn des Weltgeistes Geschäft ist, Geheimnisse vor, ja oft nach der That zu bewahren, so ist es der Sinn des Dichters, das Geheimnis zu verschwätzen und uns vor oder doch gewiß in der That zu Vertrauten zu machen. Der lasterhafte Mächtige, der wohldenkende Beschränkte, der leidenschaftlich Hingerissene, der ruhig Betrachtende, alle tragen ihr Herz in der Hand, oft gegen alle Wahrscheinlichkeit: Jedermann ist redsam und redselig. Genug, das Geheimnis muß heraus, und sollten es die Steine verkünden. Selbst das Unbelebte drängt sich herzu; alles Untergeordnete spricht mit, die Elemente, Himmel-, Erd- und Meerphänomene, Donner und Blitz, wilde Tiere erheben ihre Stimme, oft scheinbar als Gleichnis, aber ein wie das andere Mal mithandelnd.

„Aber auch die zivilisierte Welt muß ihre Schätze hergeben;

Digitized by Google

Künste und Wissenschaften, Handwerke und Gewerbe, alles reicht seine Gaben dar. Shakespeares Dichtungen sind ein großer, belebter Jahrmarkt, und diesen Reichtum hat er seinem Vaterlande zu danken.

„Überall ist England, das meerumflossene, von Nebel und Wolken umzogene, nach allen Weltgegenden thätige. Der Dichter lebt zur würdigen und richtigen Zeit und stellt ihre Bildung, ja Verbildung mit großer Heiterkeit uns dar; ja er würde nicht so sehr auf uns wirken, wenn er sich nicht seiner lebendigen Zeit gleichgestellt hätte. Niemand hat das materielle Kostüm mehr verachtet als er; er kennt recht gut das innere Menschenkostüm, und hier gleichen sich alle. Man sagt, er habe die Römer vortrefflich dargestellt: ich finde es nicht; es sind lauter eingefleischte Engländer, aber freilich Menschen sind es, Menschen von Grund aus, und denen paßt wohl auch die römische Toga. Hat man sich einmal hierauf eingerichtet, so findet man seine Anachronismen höchst lobenswürdig, und gerade daß er gegen das äußere Kostüm verstößt, das ist es, was seine Werke so lebendig macht“ *). —

Von der derb realistischen Kunst ist gezeigt worden, daß sie gemeine statt aesthetische Affekte erregen könne. Wir müssen hier noch einmal von ihr reden, weil sie, wie es auch bei einseitiger Phantasterei geschieht, die Reflexion weckt. Es giebt Kunstwerke, deren Schöpfer gar nicht beabsichtigen, reine Affekte zu erzeugen, die Beschauer sollen vielmehr nur erkennen und anerkennen, daß sie hier die Natürlichkeit vor sich haben. Wenn uns aber ein Gemälde gleichsam zuruft: Siehe, ich bin Natur! so wirkt es eben in erster Linie didaktisch und veranlaßt uns zu reflektieren.

*) Goethe: Shakespeare und kein Ende, I.

Digitized by Google

In der modernen Malerei ist man auf Grund eingehender Beleuchtungsstudien zu einer Farbengebung gelangt, die man früher nicht kannte, und welche dem Laien auf den ersten Blick ganz bizarr und unnatürlich vorkommt. Nimmt man sich die Mühe, das wunderlich Scheinende auf seine Wahrheit zu prüfen, so erstaunt man darüber, daß man das, was sich nun als richtig herausstellt, bis jetzt in der Natur gar nicht beobachtete. Wir bemerken z. B. auf einem Gemälde, das unter einem hellen Taghimmel eine Schneelandschaft darstellt, auf dem reinen Weiß blaue Schatten, während wir bis jetzt die Schatten kurzweg für ein helleres oder dunkleres Grau hielten. Sehen wir uns aber die Schatten auf wirklichem Schnee genau an, so erkennen wir da thatsächlich die blaue Färbung. Ein anderes Beispiel: „Man gehe bei Mondenschein in die Schneelandschaft*). Der Schnee erscheint weiß; man pflanze in der Nähe einer brennenden Gaslaterne einen Stock auf: es werden von ihm aus zwei Schatten auf den Schnee fallen, der von der Lampe und der vom Mond ausgehende. Auf den ersten wird also nur Mondlicht, auf den zweiten nur Lampenlicht fallen. Wer die Sache nie versuchte, der wird von dem Eindruck sehr überrascht sein. Der erste ist leuchtend blau, der andere tief braunrot; sie erscheinen wie farbige auf den weißen Schnee gelegte Bänder. Thatsächlich aber ist der Schnee nicht weiß, sondern im Mondschein so blau und im Lampenlicht so rot wie jener Schatten; er hat dort, wo beide Lichtquellen einwirken, eine Mischfarbe.“ Wenn das nun in der Natur sich also verhält, so scheint ohne

*) Cornelius Gurlitt: Die deutsche Kunst des XIX. Jahrhunderts. Berlin. Bondi. 1899. Seite 526.

Digitized by Google

weiteres diejenige Malerei im Rechte zu sein, welche die wirklichen Farben wiedergiebt.

Und doch muß in der Rechnung irgendwo ein Fehler stecken. Warum haben wir das Natürliche in der Natur selbst vordem nicht gesehen? Weil es dezenter auftritt als im Bilde. Der Maler will unser Lehrer werden, und es giebt häufige Fälle, wo er den Ton verstärkt, um uns ja nicht über dessen Charakter im Ungewissen zu lassen. Wenn wir aus dem Gemälde etwas lernen sollen, so dient dieses vorab einem didaktischen Zweck und erregt unsere Reflexion. Zwar finden wir auch in der Frührenaissance bei Giotto und seiner Schule unnatürliche Farben, aber sie wollen ganz und gar nicht lehrhaft sein, weil man damals überhaupt noch nicht bei der scharfen Beobachtung der Natur angelangt war. Darum reizen sie uns auch nicht zur Kritik; vielmehr passen wir uns der Intention der Künstler an und dies auch aus dem Grunde, weil sie klare und kräftige Affekte erwecken. Auch Böcklin, an den man hier denken könnte, will keineswegs didaktisch sein, und auch er erregt starke Stimmungen. Und nun kommt noch hinzu, was auch Gurlitt selbst bezeugt, daß gar nicht alle Leute in der Natur jene Farbentöne erkennen, die von der modernen realistischen Malerei dargeboten werden. „Ich gab mir oft die Mühe, den Spöttern über die malerischen Versuche der Jüngeren in der Natur zu zeigen, daß diese Recht haben, daß am sonnigen Mittag ein blauliches Weiß, am Morgen ein tiefes Violett, am Abend ein rötliches Braun, endlich ein tiefes Blau über allen Farben liege, ein so starker Ton, daß Umriß und Lokalfarbe unter ihm verschwinden: sie sahen ihn vielfach nicht“ — und grimmig fügt er bei: „giebt es aber nun keinen Unterschied zwischen altem und jungem Rheinwein, weil

Digitized by Google

ihn die meisten Tölpel nicht schmecken?"*) Von unserm Standpunkte aus ist auf diese Frage die Antwort zu geben, daß es für diejenigen einen solchen Unterschied wirklich nicht giebt, die ihn nicht fühlen.

Wer sich bereits von der Natürlichkeit der Farben überzeugte, empfindet, indem er sie auf neuzeitlichen Gemälden erkennt, einen intellektuellen Genuß; das schließt zwar den aesthetischen nicht aus, doch wird man nicht selten die Beobachtung machen können, daß sich „Kenner" mit dem didaktischen Element begnügen. Für diejenigen, denen die Farbengebung unnatürlich erscheint, ist die aesthetische Wirkung verloren. Der Maler, welcher belehren will, muß sich mit Erreichung dieser Absicht zufrieden geben und darf nicht auch noch Anspruch auf das Hervorbringen einer aesthetischen Stimmung machen. Wenn die Farben des Gemäldes überhaupt den Eindruck der Natürlichkeit machen sollen, so müssen sie sich genau an die natürlichen Nüancen halten, dann wird aber derjenige, welcher in der Natur nichts auffallendes sah, es auch im Gemälde nicht sehen. Und endlich: Nur Maler von einer großen suggestiven Kraft, also geniale Künstler, können unbeschadet der beabsichtigten Wirkung technische Experimente machen oder Neuerungen einführen, indem sie zugleich auch starke Stimmungen schaffen und die Reflexion der Beschauer niederhalten.

Derjenige Maler aber, welcher vom Publikum Verständnis der Technik fordert, verkehrt die natürlichen Verhältnisse. Denn er selbst macht den Zuschauer zum Kritiker und er muß es sich dann auch gefallen lassen, daß Laien über die künstlerische Technik zu Gerichte sitzen. Vernünftiger Weise ist die Technik Sache

*) Gurlitt: Die deutsche Kunst des XIX. Jahrhunderts. Seite 527.

Digitized by Google

des Künstlers; mich wenigstens kümmert es wenig, mit welchen Mitteln er seine Effekte erreicht, und ich lasse ihm darin unbeschränkte Freiheit; mir bleibe dafür die volle Freiheit des Wohlgefallens oder der Ablehnung. Und es müßte einer ein sehr sonderbarer Künstler sein, der von einem Laien, wenn seine Bilder kein Publikum finden, fruchtbare Belehrung über die Technik holen wollte. Der wirkliche Schöpfer findet seinen Weg schon selbst, und wenn seine Art zu malen die rechte und das Verhalten des Publikums unrichtig ist, so wird er dieses schließlich doch für sich gewinnen. Dafür giebt es große Beispiele. Aber ich wenigstens kenne keinen, der dadurch zur Unsterblichkeit gelangte, daß er sich selbst verleugnete und sich zum Publikum bekehrte. Man sagt, die Kunst könne nicht gelernt werden, Künstler werden geboren. Warum soll denn der Kritiker, der kein Künstler ist, den Künstler meistern?

Es liegt in der Natur der Sache, daß, wer durch Suggestion wirken will, autoritativ auftrete, nicht aber sich von dem zu Suggerierenden beeinflussen lasse. —

Wenn wir noch davon sprechen wollen, daß auch der Inhalt eines Kunstwerkes unsere Reflexion herausfordert, so müssen wir uns auf einige Beispiele beschränken, denn alle Möglichkeiten namhaft zu machen, würde zur Weitschweifigkeit führen.

Zuerst sei der modernen Heiligenmalerei gedacht, die der Kritik so viel Anlaß zu Erörterungen gegeben und so viel Lobpreisungen als Mißbilligung gefunden hat. Christus und die Heiligen werden von den Veristen nicht mehr in herkömmlichem Aussehen und Kostüm, sondern als solche dargestellt, die da nicht haben, wohin sie ihr Haupt legen, nicht mehr in Purpurgewändern, sondern in einfachem Kleid, bei den Armen unserer

Digitized by Google

eigenen Zeit einkehrend und die Elenden tröstend. Wir hören gewichtige Gründe für die Neuerung: Die traditionelle Darstellung entspricht der Wahrheit nicht. Die typische Christusgestalt ist zur Schablone geworden, der Gesichtsausdruck ist nur scheinbar edel und erhaben, in Wirklichkeit meistens nichtssagend; die Gestalten machen, weil zum Konventionellen entartet, keinen Eindruck mehr; die Beschauer spüren keine Regung der Andacht und Verehrung für diese großen Menschenfreunde und Heilbringer, welche sich für die Armen aufgeopfert. Den Armen ist die Religion gebracht worden und ihr Eigentum ist sie; sie lehrt, daß alle Menschen sollen gleich und Brüder sein, daß die Liebe alle geschwisterlich verbinden soll. Wie wenig ist in der That davon noch übrig! Darum sollen wir es neu sehen und neu bedenken lernen. Diese neue Kunst meint es ehrlich, sie will wieder eine Sprache reden, welche bewirken soll, daß wir in uns gehen und erkennen, die vornehmeren Stände haben sich des Christentums bemächtigt und halten die Armen in Knechtschaft mit Hilfe dieser Religion, welche den Unterdrückten Befreiung zu bringen bestimmt war.

Warum findet diese grundehrliche Kunst nicht allgemeine Anerkennung? Weil sie didaktische und ethische Tendenzen verfolgt statt aesthetischer, weil sie sich mehr an die Überlegung richtet als daß sie reine Affekte erregen will; sie will uns vor allem auf den Weg einer bessern Erkenntnis weisen. Auch das kann uns glücklich stimmen, aber es ist eine ethische oder intellektuelle Lust. Daß die heiligen Gestalten zuweilen weniger schön als geradezu häßlich sind, widerspricht dem Wesen des Aesthetischen nicht, wie wir schon am Anfang unserer Betrachtungen gesehen haben. Auch in früheren Zeiten ist Christus

Digitized by Google

mit häßlichen Gesichtszügen dargestellt worden. Diese Bilder können uns gleichwohl in kathartische Stimmung versetzen, weil wir teilnehmen an dem tiefen Schmerze, der diese Züge entstellt, weil wir diesen ganzen Jammer mitempfinden und die blutige Ungerechtigkeit, welche dem Heiligen von den Menschen zugefügt wurde. Auf keinen Fall aber ist diese neue Kunstrichtung im Recht, wenn sie der frühern idealisierenden Darstellung gegenüber polemisch auftritt. Denn es giebt nicht eine einzige berechtigte Kunstweise, und keine kann einen weiter gehenden Anspruch erheben als den, daß auch ihr ein Recht auf Existenz zuerkannt werde. Wer von der neuen Kunst in reine Stimmung versetzt wird, warum soll er nicht sie zu sich dürfen sprechen lassen? Aber warum soll dieser, der ihre Sprache versteht und daran aesthetisches Genügen findet, einem andern das Recht streitig machen, sich an dem zu erfreuen, was ihm gefällt? Denn es giebt auch in der alten Darstellung nicht nur Schablone, sondern seelenvolle Schönheit genug. Man stellt so oft die Aufrichtigkeit des Kunstgefallens bei anderen in Abrede, während offensichtlich in hundert und hundert Fällen in aesthetischen Dingen wirkliche Heuchelei am Tage liegt, die niemand rügt. Aus der gegenseitigen Unduldsamkeit entspringen Feindseligkeiten, die gerade so unberechtigt sind, wie jene Unduldsamkeit selbst. Der Maler, der ethisch wirken will, soll freilich über seine Absicht im Klaren sein und wissen, daß sein Werk nur Anspruch auf aesthetischen Charakter erheben kann, wenn die reinen Affekte, die es hervorruft, noch stärker sind als die sittlichen Impulse, welche es dem Beschauer giebt. Es ist nicht in erster Linie Aufgabe der Kunst, das im Bewußtsein der Menschen verblaßte Christentum zu neuem Leben aufzuwecken. Was wir von der

Digitized by Google

Technik gesagt, bewahrheitet sich auch hinsichtlich des Inhalts der Kunstwerke: Neuerungen, erscheinen sie in der Form oder im Stoff, können, ohne daß die aesthetische Wirkung beeinträchtigt wird, nur von genialen Schöpfern geboten werden. Wer mehr durch verständige Überlegung als durch den großen Impuls des Genius dazu gelangt, Neuartiges zu bilden, ruft auch im Beschauer vorab die Reflexion wach und muß sich damit zufrieden geben, allenfalls als ein Pfadfinder anerkannt zu werden. Wenn seine Bestrebungen allgemeine Aufnahme finden, so wird ihn die Geschichte unter die Vorläufer einer neuen Periode des Schaffens rechnen. —

Unsere Reflexion wird ferner geweckt durch alles Bizarre, Dunkle, für den Verstand nicht Durchsichtige. Es liegt in der Natur des Intellekts, daß er jedes Problem, vor das er sich gestellt sieht, lösen will; Unverständliches darbieten heißt geradezu dem Verstande Rätsel aufgeben. Bizarre Elemente treten auch in früheren Perioden der Kunstgeschichte auf; in der modernen Produktion sind sie verhältnismäßig häufig; in Poesie, Malerei und Musik begegnen wir ihnen immer und immer wieder. Die Künstler gelangen zu solchen Darstellungen entweder in dem Streben, originell zu sein, etwas zu bieten, was auffällt und ein Publikum findet, oder indem sie bizarre Erscheinungen der Wirklichkeit genau kopieren. Dies aber widerspricht dem Charakter des Aesthetischen direkt. In der Natur verstehen wir nicht alles; wir kennen, wie früher bereits hervorgehoben wurde, die wirklichen Menschen nicht; die Gebilde der Kunst aber müssen uns durch und durch klar sein, sonst ist es ja unmöglich, daß ein reiner Affekt entstehe. Dieser muß eben durch uneingeschränktes Erkennen ausgelöst werden. Mag auch ein Drama mit seinen

Digitized by Google

psychopathischen Gestalten, bei denen wir die Motive der Handlungen nicht durchschauen, großes Aufsehen machen — namentlich wenn der Verfasser sich bereits der Berühmtheit erfreut, — so geht das doch naturgemäß rasch vorbei. Freilich hat hier die Reflexion und mit dieser die Kritik ein ausgiebiges Feld zur Entfaltung, es läßt sich da so vieles aus- — und unterlegen. Deshalb entsteht dann die irrige Ansicht, ein solches Werk, welches den Aesthetikern so viel Anregung giebt, sei eine rechte Kunstschöpfung. Was aber das Publikum davon hat, ist nicht reine Stimmung, sondern Sensation. Ibsens Hedda Gabler und Baumeister Solneß sind da und dort psychologisch unklar. Der schlappe und ganz unbedeutende Hjalmar Ekdal („Die Wildente"), welcher sich von seinen Angehörigen als großer Geist vergöttern läßt, ist gewiß eine Figur von erstaunlicher Lebenstreue, aber aesthetisch ist sie darum nicht, weil wir nicht wissen, was für Affekte wir ihr entgegenbringen sollen. Wir können in den Fall kommen, einen wirklichen Menschen einmal zu bewundern und ein andermal zu verachten, einmal liebenswürdig und ein andermal häßlich zu finden; in der Kunst werden durch solche Widersprüche die Affekte getrübt. Bei Sudermanns „Drei Reiherfedern," Hauptmanns „Versunkener Glocke" haben wir immerfort zu denken, was Erscheinungen, Worte und Thaten wohl bedeuten mögen. Und so ließen sich noch manche Beispiele geben.

Die Darstellung des geistig Anormalen, ja des Wahnsinnes ist nun keineswegs unaesthetisch. Man hat diesen, sei es als treibenden Faktor, sei es als die Wirkung unglücklicher Verhältnisse, oft auf die Bühne gebracht. Auch der Wahnsinn kann Furcht und Mitleid und andere Affekte erregen. Immer aber muß auch er, so gut wie alles in der Kunst, der ersten Forderung

Digitized by Google

entsprechen, die wir allem Aesthetischem gegenüber geltend machen: daß es verständlich sei. Das widerspricht allerdings der Natur des Wahnsinns. Wahnsinn nennen wir ja gerade im Leben einen Geisteszustand, der uns nicht verständlich ist. Der rechte Dichter aber macht ihn durchsichtig. Es sei hier nur an Gretchen in der Kerkerszene erinnert und daran, daß Goethe den Verfolgungswahn des historischen Tasso zu einem Mißtrauen gemildert hat, das uns begreiflich geworden ist.

Man bezeichnet es immer wieder als ein Fundamentalgesetz, daß die Kunst „natürlich" sein müsse. In psychologischer Hinsicht ist aber alles natürlich, sogar das psychopathische. Wenn ich einen Menschen bitte, einem Dürftigen beizustehen, so kann er dadurch zu sehr verschiedenen Handlungen getrieben werden, je nach der Beschaffenheit seines Charakters, und sein Benehmen wird in allen Fällen natürlich sein. Er kann mir entsprechen, mich abweisen, mir gegenüber mißtrauisch werden, die Verhältnisse des Dürftigen untersuchen, er kann zornig werden, er kann Dürftigkeit heucheln, kann groß thun, sich über den Staat beklagen, der seine Pflicht nicht erfülle ꝛc. Wenn für eine dramatische Gestalt nur eine Weise zu handeln natürlich wäre, so würde deren ganzes Verhalten von Anfang bis zum Ende schon gegeben sein. Wir wissen aber niemals, was einer von einem Punkte aus weiter thun wird. Elisabeth braucht die Maria Stuart nicht zu besuchen, sie handelt darum nicht unnatürlich. Aber darauf kommt es immer an, daß wir die Motive jeder Handlung kennen, daß uns diese Motive entweder ohne weiteres natürlich erscheinen und verständlich sind, oder daß man sie ausdrücklich angiebt. Wir stoßen uns, wenn wir unsere aesthetische Genußfähigkeit durch Kritisiersucht nicht sehr geschwächt haben,

Digitized by Google

keineswegs an einem Monologe, wohl aber daran, daß wir in der Unklarheit gelassen werden. —

Endlich setzt sich alle Tendenzliteratur der Gefahr aus, den Intellekt in selbständige Thätigkeit zu bringen. Das will sie allerdings nicht. Ob sie selbst im Klaren darüber sei oder nicht, daß sie auf suggestive Wirkung Anspruch macht, sie will, daß der Leser den gezeigten Weg widerstandslos gehe. Wenn ein Roman die Ansicht hervorrufen will, daß die Arbeiter im Zustande der Sklaverei leben, daß die unteren Stände sittlicher seien als die höheren, daß eine Schilderhebung der Bedrückten ein Akt ausgleichender Gerechtigkeit wäre, oder wenn er das Gegenteil von alledem darlegen will, so stellt er sich eine Aufgabe, welche schon außerhalb der Grenzen des Aesthetischen liegt. Er kleidet nur einen ethischen Stoff in ein aesthetisches Gewand. Das Werk kann aber dennoch ein wirklich aesthetisches werden, wenn es jede Beziehung zum Leser vermeidet, in diesem reine Affekte weckt und seine Reflexion in der Ruhe erhält. In diesem Falle wird aber der Dichter die Tendenz nicht direkt in Worten vortragen; er stattet bloß die Personen mit einem seinen Absichten entsprechenden Charakter aus und läßt sie im gleichen Sinne handeln. Dann merkt vielleicht mancher Leser die Absicht des Verfassers nicht einmal. Fängt dieser aber selbst an zu reflektieren, so wird es ihm viel schwerer sein, den Leser ganz in die Gewalt der Suggestion zu bekommen, schon weil er sich an den Verstand desselben richtet. Es frägt sich dann, ob der Leser alles überzeugend findet, ob diesem nicht aus eigener Erfahrung Argumente zu Gebote stehen, die dem, was man ihm beibringen will, widersprechen. So entsteht eigentlich eine Kraftübung zwischen dem Dichter und dem Leser und wir haben

Digitized by Google

hier wieder das gleiche Verhältnis zwischen dem Künstler und dem, der dessen Werk aufnimmt, wie zwischen dem Arzt und dem Hypnotisierten. Darüber sei noch hier ein fachmännisches Wort angeführt:

„Es ist überhaupt ein fundamentaler Irrtum, zu glauben, der Hypnotisierte sei unter völliger Abhängigkeit des Hypnotiseurs. Diese Abhängigkeit ist eine sehr relative und ist an alle möglichen Bedingungen geknüpft; sie kann durch Mißtrauen, Verstimmung, Mangel an Achtung ꝛc. mit einem Schlage zerstört werden. Barocke Täuschungen, Absurditäten, Dinge, die dem Charakter, den Neigungen, den Überzeugungen des Hypnotisierten zuwiderlaufen, können überhaupt nur ähnlich wie Träume in der Hypnose, oder nur für kurze Zeit posthypnotisch suggeriert werden; sie werden dann von der wieder gesammelten und konzentrierten, resp. wieder gut assoziierten Wachthätigkeit des Hirns des gewesenen Hypnotisierten nachträglich abgelehnt. Spielt man zu viel mit solchen Dingen, so riskiert man, seinen ganzen Einfluß zu verlieren. Die Suggestion bedeutet eine Art Turnier zwischen den Dynamismen von zwei Gehirnen; das eine herrscht bis zu einem gewissen Punkt über das andere, aber nur unter der Bedingung, daß es geschickt und feinfühlig mit ihm umgeht, seine Neigungen geschickt anregt und verwendet, vor allem, daß es dasselbe nicht widerhaarig macht“ *). Man könnte glauben, diese Worte beziehen sich auf das Verhältnis des Dichters zum Leser.

Alle didaktische Dichtung ist tendenziös; die Fabel, das Sprichwort, der Roman, welcher uns kulturhistorische Kenntnisse beibringen will. Wenn das belehrende Element am stärksten

*) Forel: Der Hypnotismus, Seite 74.

Digitized by Google

wirkt, so gehört ein solches Erzeugnis überhaupt nicht mehr zur Poesie. Solche didaktische Kunst wollte bekanntlich auch Goethe nicht gelten lassen*), sie sollte von der Aesthetik eigentlich nicht berücksichtigt werden. Es giebt aber so unmerkliche Übergänge zwischen wirklicher Poesie, die zugleich belehrt und einer Didaktik, die nicht mehr poetisch ist, daß eine strenge Ausscheidung nicht vorgenommen werden kann. Darum gab es zu allen Zeiten eine didaktische Dichtung, die keine Poesie war, und wird eine solche auch künftighin wohl immer geben. Schon Aristoteles sagt: „die Leute begnügen sich schon damit, der Anwendung eines Versmaßes den Namen „dichten" anzuhängen. Pflegen sie ja doch auch, wenn jemand Gegenstände der Arzneiwissenschaft oder Naturphilosophie nur in Versen ausführt, ihn deshalb einen Dichter zu nennen" **).

Ein Kunstwerk ist nur da vorhanden, wo man erst hinterher bemerkt, daß man auch belehrt wurde, wo man aber während des Lesens, ohne selbst zu reflektieren, ganz von reinen Stimmungen erfüllt ist. Wenn ein Ethnograph den Charakter und das Leben der Berner Bauern genau darstellen würde, so hätten wir es unzweifelhaft mit einem wissenschaftlichen, nicht aber mit einem dichterischen Werke zu thun. Nun giebt uns auch Jeremias Gotthelf in seinen Bauerngeschichten naturgetreue Abbilder jenes Volkes, die kein wissenschaftlicher Beobachter eindringlicher und wahrer gestalten könnte; er schildert die Sitten und den Glauben, Treue und Untreue, Tugenden und Laster und schreckt nicht im mindesten vor dem Schmutze zurück. Aber das ist Kunst, weil wir dabei

*) „Über das Lehrgedicht."
**) Aristoteles, Poetik, 1.

Digitized by Google

im Banne der Stimmung sind. Das Sprichwort sucht den ihm überhaupt erreichbaren Grad eines Affektes durch den bildlichen Ausdruck, die Fabel durch die Erzählung eines Vorganges zu erreichen, wobei — in beiden Fällen — auch die Phantasie angeregt wird. Wenn ein reiner Affekt sich einstellt, so können wir noch von Poesie reden; nicht aber darum sind Sprichwort und Fabel poetisch, weil sie belehren, sie sind es, soweit sie reine Affekte zu erzeugen vermögen.

Trotzdem wir nun während der Betrachtung eines Kunstwerkes, wenn wir von ihm vollen Genuß haben sollen, vor allem in kathartische Stimmung versetzt werden müssen, so ist nicht diese nachher das Bleibende, sondern gerade das, was während des Genusses nicht in den Vordergrund des Bewußtseins tritt: der gedankliche Inhalt. Die Gefühle verwehen, und wenn sie in der Erinnerung wieder auftauchen, erscheinen sie nur wie ein zweiter Regenbogen. Die Gedanken aber, welche in unsern Geist gelegt werden, erscheinen, wenn sie in der Folge wieder ins Bewußtsein treten, immer klarer, kräftiger, je öfter wir sie durchdenken. Wenn wir einem andern die erhaltenen Eindrücke mitteilen wollen, so kann dies auch nicht durch Schilderung der Stimmungen geschehen. Affekte kann man nicht direkt beschreiben. Was läßt sich von dem Eindruck z. B. der Musik jemandem sagen, der sie nicht selbst gehört? Man kann eigentlich nur das Verlangen, sie selbst zu hören, in ihm wecken. Wollen wir unsere Empfindungen in Andern lebendig machen, so rufen wir in ihnen die Phantasiebilder hervor, die wir geschaut und teilen die Gedanken mit, die sich nachträglich durch Reflexion in uns abklärten. Aus dem Gedanken heraus lassen wir das ganze Kunstwerk neu erstehen. Je mehr und je klarere Gedanken uns geblieben,

Digitized by Google

deſto mehr wiſſen wir uns ausgefüllt von dem Geſchauten; ein Luſtſpiel ohne Gedanken iſt mit dem Fallen des Vorhanges vergeſſen. Was der Herr am Ende des Prologes im Himmel („Fauſt“) zu den Engeln ſagt, könnte auch an die Künſtler gerichtet ſein:

Doch ihr, die echten Götterſöhne,
Erfreut euch der lebendig reichen Schöne!
Das Werdende, das ewig wirkt und lebt,
Umfaß' euch mit der Liebe holden Schranken,
Und was in ſchwankender Erſcheinung ſchwebt,
Befeſtiget mit dauernden Gedanken.

Digitized by Google

VIII. Kapitel.

Das Tragische.

Mit dem Problem des Tragischen haben sich schon viele Forscher befaßt und es gilt immer noch nicht als gelöst. Ob es eine tragische Schuld gebe oder nicht, ob die poetische Gerechtigkeit ein notwendiger Faktor der tragischen Handlung sei, wird heute noch in verschiedener Weise beantwortet. Man fragt aber auch, warum gerade die mächtigsten Persönlichkeiten untergehen müssen, warum der Heldenwille, der aufwärts strebt, dem Untergange geweiht sei, warum die edelsten Menschen am meisten zu leiden haben.

Wir wollen aus unsern bisher gewonnenen Prämissen die Schlußfolgerungen auch auf den Charakter des Tragischen ziehen. Dabei laufen wir freilich Gefahr, daß man uns entgegenhalten wird, die eigentlichen Grundfragen seien mit unsern Darlegungen nicht gelöst. Dann fällt ein Vorwurf mit Recht auf uns, der alle trifft, die bisher auf diesem Felde gearbeitet haben. Wir können aber zu einiger Rechtfertigung bemerken, daß hier nicht alle Fragen gelöst werden müssen, welche man schon mit der Aufklärung über das Wesen des Tragischen in Verbindung gebracht hat. Daß edle Menschen vom Schicksal vernichtet werden, ist nicht eine der Tragödie eigentümliche Erscheinung; in erster Linie findet sie sich in der Wirklichkeit. Darum brauchen wir uns hier mit diesem ewigen und unlösbaren Rätsel nicht abzugeben.

Alle Menschen empfinden das Tragische mühelos und deutlich,

Digitized by Google

und Alle, gebildete, gelehrte und ungebildete in gleicher Weise. Wenn ein neues Stück nicht als Tragödie bezeichnet wäre, die Zuschauer vor dem Beginn des Spiels also nicht wüßten, was sie sollen zu sehen bekommen, so werden sie darum nicht weniger Furcht und Mitleid fühlen und nachträglich sich bewußt sein, daß sie mit Leidenden gelitten haben. Zu dieser psychologischen Thatsache will es nach unserer Meinung nicht recht passen, daß das Verständnis jenes natürlichen Gefühlslebens nur auf sehr mühevollem Wege und nur von wenigen starken Denkern soll erreicht werden können. Was jeder fühlt, sollte auch jedem verständlich sein, soweit es nämlich ein Verständnis dafür giebt und wofern man dabei bleibt, sich Rechenschaft zu geben über das, was wirklich in Frage kommt.

Die Tragödie ist schon behandelt worden wie eine von aller andern Kunst abgelöste besondere Großmacht mit einem eigenen geheimnisvollen Gesetzbuche, dessen einzelne Bestimmungen zu erkennen gelehrte Leute sich schon die erdenklichste Mühe gegeben haben. Man hat aber den Gegenstand der Untersuchung selber kompliziert und dann wollte man wieder eine möglichst einfache Gesetzmäßigkeit darin nachweisen. Wir erheben keinen Anspruch darauf, solche Fragen zu beantworten, die noch Aufschluß über einen Teil des Welträtsels fordern.

Wir reden vom Tragischen im Leben und in der Kunst, wie wir an beiden Orten auch das Komische finden. Das Tragische in der Kunst aber ist in der Hauptsache nichts anderes als das Tragische in der Wirklichkeit, wie auch das Komische an beiden Orten dasselbe ist. Nur der Hauptunterschied macht sich geltend, daß wir Tragisches und Komisches im Leben unrein, in der Kunst aber kathartisch empfinden.

Digitized by Google

Das sei hier noch an einem Vorgange verdeutlicht, der in das Gebiet des Komischen gehört. In einer heitern Familiengesellschaft, die aus einigen Herren mit ihren Frauen und einem Junggesellen besteht, wird das Gespräch von den Damen natürlicher Weise auch auf die Ehe gebracht und man möchte von dem jungen Mann gar gerne erfahren, warum er bis jetzt unvermählt geblieben; es wird ihm nahe gelegt, daß er in der Ehe ein großes Glück finden müßte. Einer der Ehemänner aber redet nun dem Junggesellen zu: Mein lieber Hans, wenn du willst, daß du lange lebest und daß es dir wohl gehe auf Erden, so bleibe ledig. — Alle Damen drücken durch ein lautes Ah! ihre höchste Verwunderung und Indignation aus. Der Sprechende aber, als ob er das gar nicht bemerke, fährt ruhig fort: — denn so ausgezeichnete und vortreffliche Frauen, wie wir sie haben, sind jetzt gar nicht mehr zu finden.

Wir nennen diesen Vorgang komisch, ob er sich in der Wirklichkeit zutrage oder ob wir ihn auf der Bühne sehen. Aber unser Empfinden ist nicht dasselbe. Gehören wir selbst zu jener Gesellschaft, so wird der Eindruck zwar stärker sein als im Theater, weil wir in persönlicher Beziehung zu dem Sprechenden und den Zuhörern stehen und weil die witzige Wendung unerwarteter kommt als in einem Lustspiel, das wir ja besuchen, um in Heiterkeit versetzt zu werden. Aber wenn wir nicht alle in der Gesellschaft sehr vertraut miteinander sind, so werden wir auch nicht so herzlich lachen, wie im Theater, weil sich in unsere Lust die Befürchtung mischt, wir könnten beleidigen. Im Theater giebt es eine solche Rücksicht nicht, denn da wird niemand verletzt, weil keine persönlichen Beziehungen vorhanden sind.

Digitized by Google

Wie alle Kunst, ist die Tragödie eine Wirkung der Suggestion und sie selbst wirkt kathartisch. Aus diesen beiden Motiven erklärt sich alles, was wir überhaupt erklären können.

Man hat sich gefragt wie es komme, daß die tragische Dichtung, die uns doch eigentlich traurig stimmen und uns also in eine unangenehme Gemütsverfassung versetzen müßte, uns in Wahrheit Vergnügen mache, so daß wir die Aufführung von Tragödien, statt uns ihnen fern zu halten, aufsuchen mit der Erwartung, beim Anblick menschlichen Unglücks selber vom Gefühl des Glückes erfüllt zu werden. Daß gemeine Schadenfreude nicht dabei im Spiele ist, liegt ohne weiteres am Tage und thatsächlich verspricht sich auch von der Tragödie niemand diesen Affekt.

Nach dem, was im ersten Abschnitt unserer Betrachtung festgestellt wurde, ergiebt sich, daß erstens durch die Tragödie Affekte in uns erregt werden und daß wir Affekte überhaupt gern empfinden, seien sie nun von der Wirklichkeit oder durch die Kunst hervorgerufen. Auch im Leben suchen wir solche Anlässe auf, die uns eigentlich nur schmerzlich berühren können: Feuersbrünste, verwüstete Ortschaften, durch Überschwemmung zerstörte Felder ꝛc. Lieber will man schmerzliche Affekte empfinden als gar keine, denn das Mangeln jeglicher Gemütsbewegung, die Langeweile, wird am schwierigsten ertragen. Die Tragödie, eben weil sie Affekte erregt, muß uns schon darum willkommen sein. Aber es fällt hauptsächlich noch der Umstand ins Gewicht, daß diese Stimmungen kathartisch, also viel beglückender sind als die gemeinen. Wir sind im Theater gleichsam über alle menschlichen Schwächen erhaben, wir empfinden wie die ewigen Götter, die auf die Bestrebungen und Kämpfe der Menschen aus der Höhe niedersehen und ohne Vorurteil alles erkennen, wie es wirklich ist,

Digitized by Google

nicht wie es sich etwa heuchlerisch darbieten will. Der Mitleidswürdige auf der Bühne erweckt nur unser Mitleid und weiter nichts, während im Leben fast ausnahmslos noch andere Affekte denjenigen des Mitleids trüben. Wenn wir die Armgart mit ihren Kindern sich vor Geßler hinwerfen sehen, so wollen wir, daß ihr Recht werde; unsere Seele ist genau gestimmt wie Armgarts Seele selbst und außerdem von Mitleid erfüllt. Würde die unglückliche Frau aber in Wirklichkeit an einer Straße stehen und sich über ein Unrecht, das ihr zugefügt ward, beklagen, so wäre Mitleid nicht der einzige Affekt, den die Vorübergehenden empfänden, ja unter Umständen, je nach dem Charakter der Menschen, der einzige, der in diesen nicht erregt würde. Im Theater begleitet das Mitleid der Zuschauer den Elenden, von Gott und der Welt Verlassenen, während man im Leben die Beziehungen zu ihm miede. Den frommen Hiob verlassen in der Wirklichkeit in seiner Not die, welche in guten Tagen seine Freunde waren, die aber, welche bei ihm bleiben, klagen den Unglücklichen an und vermehren noch seine Bitternis. Unsere Erkenntnis aber, als der unbeteiligten Zuschauer, daß er „schlecht und recht und gottesfürchtig war", bleibt in seinem tiefsten Elend unwandelbar bestehen wie unsere Sympathie für ihn. Der bösartige Tyrann auf der Bühne erregt unsern Groll; im Leben brächte ihm der eine und andere auch Hoffnung entgegen, wenn er etwas von ihm erwarten, oder Furcht, wenn er mit ihm in Konflikt geraten würde Er verdient aber von unserer Seite nach seiner sittlichen Qualifikation nur den Groll, und wie die Götter ihm nur grollen können, ihn aber weder fürchten, noch etwas von ihm hoffen, so auch wir. Darin liegt der wichtigste Grund unseres Vergnügens an tragischen Gegenständen.

Digitized by Google

Es ist allerdings nicht der einzige. Wir sehen auch den Bösewicht seine Maßregeln zweckmäßig treffen und unsere Logik sagt uns, er handle richtig um sein Ziel zu erreichen. Aber die Lust, welche uns diese Einsicht verschafft, ist eine intellektuelle, die erst in zweiter Linie steht und nur die Verstärkung des eigentlichen aesthetischen Vergnügens, welches vorher vorhanden sein soll, bewirken kann. Auch geht das Erkennen der Zweckmäßigkeit und die Lust an demselben nicht durch eine ganze Tragödie hindurch, sondern tritt nur an den Stellen ein, wo es sich um den Entwurf und die Ausführung von 'Plänen handelt, das aesthetische Vergnügen aber muß uns fortwährend erfüllen, ohne irgendwo auszusetzen.

Schon wenn wir diese Thatsachen würdigen, sehen wir mehrere Unterschiede, welche man zwischen der epischen und dramatischen Poesie hat machen wollen, dahinfallen; als fundamentaler Unterschied bleibt der bestehen, daß die epische Poesie einen Vorgang bloß erzählt, die dramatische ihn aber durch handelnde Personen darstellt. Daraus ergeben sich noch Abweichungen sekundärer Art, je nach den Anforderungen, die einer Erzählung und einer Darstellung gegenüber gemacht werden müssen. Aber beiden bleibt doch mehr gemeinsames als verschiedenes, was am besten daraus ersichtlich ist, daß die Handlung eines Dramas erzählt werden kann, also epischer Natur ist, und daß eine Erzählung oft genug auch dramatisch wird. Beim Epos wie beim Drama besteht das Haupterfordernis darin, daß der Handlung ein Hindernis entgegengestellt wird, an dem sie sich staut. Dies geschieht nicht etwa hauptsächlich deshalb, um in uns den gemeinen Affekt der Spannung anzuregen, sondern um die Handelnden zu bestimmten Charakteren werden zu lassen.

Digitized by Google

In der Idylle, wo dem Flusse des Geschehens, das zudem gewöhnlich nur spärlich ist, kein Querriegel vorgeschoben wird, haben wir darum auch niemals markige Charaktergestalten, sondern mehr nur schattenhafte Personenbilder. Wo aber ein Hindernis steht, muß der Mensch zeigen, wie er es überwinden kann und danach offenbart sich sein Charakter: als der Kluge, der zu berechnen anfängt; als der Thor, der ins Verderben hineinrennt; als der Mutige, der den Feind offen faßt; als der Schlaue, der ihn umgeht oder andere für sich ins Feuer schickt; oder den Widersacher täuscht; als der Feige, der sein Ziel aufgiebt ꝛc. Das bietet uns das Epos wie das Drama. Der Charakter beider kann tragisch sein. Und was uns im Epos tragisch erscheint, thut es auch im Drama. Die Tragik, die wir im Drama als aesthetisch empfinden, beleidigt uns nicht, wenn wir den Verlauf der Handlung bloß erzählen. Wir können also im Folgenden nach Gefallen Beispiele für das Tragische sowohl aus der Tragödie wie aus der epischen Poesie namhaft machen.

Von jeher glaubte man, eine Vorbedingung des Tragischen liege in der Entscheidung der Frage, ob es eine tragische Schuld gebe oder nicht, die richtige Antwort berge also in sich einen Aufschluß über den innersten Charakter der Tragödie. Die Frage wird immer noch von Einigen mit Ja, von Andern mit Nein beantwortet; beide Parteien vertreten ihre Auffassung mit Entschiedenheit und sie lassen es nicht an ausführlicher Begründung fehlen. Es handelt sich darum, ob die Personen der Tragödie durch eine Schuld dem Verderben zugeführt werden, ob also die Schuld ein notwendiger Faktor der Tragödie sei, oder ob es auf eine solche Ursächlichkeit nicht ankomme. Etwas anders gewendet geht die Frage dahin, ob eine Schuld ihre

Digitized by Google

Sühne finde, ob der Böse in seinen Bestrebungen scheitere und unterliege und ob dem entsprechend der Gute als Sieger aus den Konflikten hervorgehe. Ein solches Verhältnis zwischen Schuld und Strafe einerseits, Tugend und Erfolg anderseits nennt man die poetische Gerechtigkeit. In dieser Bezeichnung liegt der Sinn: diese Gerechtigkeit walte nicht im Leben, wo es ja oft genug dem Bösen gut und dem Guten schlimm geht, wohl aber in der Poesie, ja die Poesie als eine über die mangelhafte Wirklichkeit sich erhebende ideale Welt bedürfe jenen Zug geradezu, sonst sei sie gar keine rechte Kunst, sondern bleibe auf dem Boden des Gemeinen stehen.

Die poetische Gerechtigkeit ist schon mit der tragischen Katharsis identifiziert worden. Indem zuletzt die Ausgleichung zwischen Schuld und Strafe, Verdienst und Lohn eintrete, fühlen wir in uns eine befriedigte reine Stimmung. Dieses letztere ist gewiß der Fall; wir empfinden es wie eine Erlösung, daß Franz Moor untergeht und Iphigenie im Frieden nach ihrer geliebten Heimat ziehen kann. Aber wenigstens mit der aristotelischen Katharsis kann diese Seelenstimmung nichts zu thun haben, weil es sich dort um eine Reinigung von Furcht und Mitleid, oder im weiteren Sinne aller Affekte überhaupt handelt, nicht nur um einen am Schluß der Handlung eintretenden Zustand der Befriedigung.

Es hat ja freilich auf den ersten Blick den Anschein, als stoßen wir, indem wir ein geltendes Gesetz über die tragische Schuld festzustellen suchen, auf lauter Widersprüche und unlösbare Verwirrung, und zwar nicht weniger bei unsern eigenen Dramen als bei denjenigen der alten Griechen. Diese werden als Schicksalstragödien bezeichnet, da in ihnen der Untergang der

Digitized by Google

handelnden Personen von Anfang an durch Vorhersagung bestimmt und kein Entrinnen möglich ist. Oedipus stürzt sich in schwere Schuld, aber solches muß nach dem Spruch des Orakels und also nach dem Willen der Götter geschehen. Trägt nun er selbst die Verantwortung dafür? Ist es noch poetische Gerechtigkeit oder überhaupt Gerechtigkeit zu nennen, daß er zuletzt unsäglichem Unglück anheimfällt? Die Behauptung ist oft aufgestellt worden, ein ungerechtes Schicksal müsse uns, die Zuschauer empören. Das hat vielleicht schon Aristoteles ausgesprochen: „Es ist klar, daß eine jede Tragödie uns weder einen solchen Schicksalswechsel vorführen darf, bei welchem tugendhafte Männer aus Glück in Unglück geraten, denn das erregt nicht sowohl Furcht und Mitleid als Empörung (wenn die Lesart *μιαρόν* richtig ist), noch einen solchen (Wechsel darf die Tragödie darstellen), bei welchem schlechte Menschen aus Unglück zum Glück kommen, denn dieses wäre am allerwenigsten tragisch, insofern es gar keine unserer Anforderungen an ein Trauspiel erfüllt, da es weder unser Gerechtigkeitsgefühl befriedigt, noch Mitleid oder Furcht erweckt. Es darf aber auch nicht ein vollendeter Bösewicht aus Glück ins Unglück fallen, noch ein Tugendhafter aus dem Unglück zum Glück gelangen, denn das würde zwar unserm Gerechtigkeitsgefühle Genüge thun, aber uns weder Mitleid noch Furcht einflößen, denn das Mitleid dreht sich um den, welcher unverdient leidet, und die Furcht um einen unseresgleichen“ *).

Einem Denker von der Größe des Aristoteles zu widersprechen ist schwer, nicht weil das Gewicht seines Namens durch viele Jahrhunderte hindurch die Ansichten bestimmte und weil

*) Aristoteles, Poetik, 13. Wir werden auf die Stelle noch einmal zurückkommen.

Digitized by Google

eine abweichende Meinung darum kaum Glauben findet, sondern weil man den Ausspruch des Genies zuerst selbst für absolute Wahrheit hält und schwer davon loskommt. Hat Aristoteles wirklich so empfunden wie die Worte sagen, und ist mein Empfinden ein anderes, so dürfte das meinige, weil weniger vollkommen, auch nicht das richtige sein. Treten aber erst einmal die Zweifel auf, so giebt es keine Ruhe mehr, ehe man durch lange Beobachtung an sich selbst und andern wieder zu einer gesicherten Auffassung kommt. Wir haben nun zwei Gründe der Lehre des Aristoteles entgegenzustellen: Erstens schweigt unter der suggestiven Macht des Dichters unsere Reflexion; wir empören uns nicht gegen die Fabel eines Dramas, weil wir nicht zum verständigen Abwägen kommen und nicht untersuchen, ob der Ausgang der Gerechtigkeit entspreche oder nicht. Das Geschaute ist für uns Thatsache und wir sind vom Leben her gewohnt, Thatsachen anzuerkennen. Die Probe läßt sich denn auch an solchen Tragödien machen, wo handelnde Personen von bösem Charakter aus dem Unglück ins Glück kommen, d. h. aus der Gefahr zur Sicherheit, indem sie die Gegner besiegen: Elisabeth in „Maria Stuart", Philipp in „Don Carlos" ꝛc., oder wo gute aus dem Glück ins Unglück kommen: Emilia Galotti, Gretchen ꝛc. Wir fühlen thatsächlich jene Empörung nicht. Dies geschieht auch nicht bei Oedipus, den wir ohne seine Schuld (denn die Götter zwingen ihm die Schuld auf) dem Verderben anheimfallen sehen. Wir könnten uns freilich empören, wenn wir reflektieren würden. Zweitens giebt es im Verlaufe der Handlung einer Tragödie so viele einzelne Vorgänge und dadurch so zahllose aufeinanderfolgende Stimmungen, daß der Affekt, welcher vom Ausgang der Handlung erzeugt wird, nur

Digitized by Google

einer von hunderten und also nicht ausschlaggebend ist. Jene lange Reihe von rasch vorübergehenden Gefühlszuständen erfüllt auch unsere Erinnerung so stark, daß wir nachträglich den Ausgang der Handlung nicht als das Wichtigste betrachten, und diesen Wert hat er auch gar nicht. Wie könnte man sonst den ersten Teil des „Faust“ oder die „Piccolomini“ für sich allein aufführen? Es ist ja gar kein Abschluß da. Aber wir haben während der Aufführung die kathartischen Stimmungen empfunden und wissen nachträglich, daß wir eines wirklichen aesthetischen Genusses teilhaftig geworden, welchem das Fehlen des Schlusses nur einen im Verhältnis sehr geringen Abbruch thut. Wäre übrigens der Satz über die „Empörung“ richtig, so müßte er sich so deutlich bewahrheiten, daß kein Zweifel darüber aufkommen könnte.

Man könnte auf den Gedanken kommen, es sei sehr schwierig, die Schuld eines tragischen Helden festzustellen, wenn man sieht, wie in einem und demselben Drama die einen Ausleger eine Person schuldig, die anderen aber ebendieselbe schuldlos finden.

An Beispielen ist wahrlich kein Mangel. Wir erwähnen nur den „Agamemnon“ des Aischylos. Der von Troja heimkehrende Held wird von seiner Gattin Klytämnestra erschlagen. Wo ist die Schuld? Er ließ, bevor die Griechen mit der Flotte nach Troja fahren konnten, seine Tochter Iphigenie in Aulis opfern, um günstigen Fahrwind zu bekommen. Aber dieses Opfer war von den Göttern gefordert, kann ihm also nicht als Schuld angerechnet werden. Also suchten einzelne Ausleger ein anderes Vergehen: Agamemnon hätte nicht auf der Fahrt nach Troja bestehen sollen, nur Ergeiz trieb ihn dazu. Aber davon sagt der Dichter nichts. Also eine andere Schuld: Agamemnon fuhr un-

Digitized by Google

berufen nach Troja und dergleichen. Allen diesen Anbringungen entgegen hat Th. Plüß nachgewiesen, daß bei Agamemnon überhaupt keine Schuld festgestellt werden kann*). Wenn es nur durch gelehrte Erwägungen möglich wäre, im einzelnen Falle eine Schuld herauszufinden, wie könnte dann ein naiver Sinn, dem sie verborgen bleibt, an einem solchen Werke einen reinen Genuß finden? Gerade für diesen naiven Sinn, nicht für ein nachrechnendes Raisonnement ist aber ein Kunstwerk bestimmt.

Im Leben ist die Feststellung einer Schuld, besonders wenn die Motive noch hinzugenommen werden, oft eine sehr schwierige Sache. Das wissen am besten die Richter und schon die Eltern und Erzieher können es wissen, wenn sie an die eigene Jugend zurückdenken wollen. Man sieht anderen nicht ins Herz hinein, und manches, was als böse erscheint, ist bei näherem Zusehen viel weniger schlimm als es sich dem ersten Blicke zeigt. Es können Richter sogar in die Lage kommen, daß sie sich scheuen, eine Schuldfrage zu bejahen, auch wenn sie für sich die Überzeugung haben, daß der Angeklagte das ihm zur Last gelegte Verbrechen wirklich begangen habe; es müssen auch hinreichende Beweise zur Verfügung stehen, um eine Verurteilung auszusprechen.

Dergleichen Dunkelheiten darf uns die Kunst nicht bieten, oder sie weiß nicht, was ihr obliegt. Wir haben früher gezeigt, daß uns alles in ihr verständlich und durchsichtig sein muß, und diese Anforderung ist aus der Katharsis abzuleiten. Einem unklar gezeichneten Charakter können wir keine reinen Affekte entgegenbringen. Es braucht darüber hier nichts mehr gesagt zu werden.

*) Theodor Plüß: Die Tragödie Agamemnon und das Tragische. Basel, Reinhardt und Sohn, 1896.

Digitized by Google

Noch ein anderes kommt dazu. Ganz verbrecherische Naturen, an denen auch nicht ein einziger guter Zug mehr wäre, giebt es wohl in der Wirklichkeit kaum, ebenso wenig ganz tugendhafte ohne den geringsten Fehler. Die Bibel sagt: auch der Gerechteste fällt des Tages siebenmal. Würde also ein Drama ganz unschuldige, sozusagen heilige, oder aber total verbrecherische Naturen uns vorführen, so zöge es sich den Vorwurf zu, daß seine Charaktere nicht dem Leben entsprechen und, da sie uns nicht natürlich erschienen, würden wir ihnen auch keine starke Gläubigkeit entgegenbringen, sie vermöchten nicht einen kräftigen Eindruck auf uns zu machen. Aber es handelt sich nun im Drama gar nicht um absolute Bosheit oder absolute Schuldlosigkeit, sondern um Schuld oder Unschuld bloß in Beziehung auf ein in Frage kommendes Vergehen. Nicht das ist die Frage, ob Wallenstein überhaupt ein Verbrecher oder überhaupt unschuldig, sondern darum, ob er des Verrats am Kaiser schuldig sei, so auch, ob Maria Stuart die Attentate gegen Elisabeth habe erregen helfen oder nicht. Wenn eine dramatische Person in Beziehung auf ein Vergehen auch ganz schuldlos ist, so dürfen wir darum nicht sagen, der Dichter habe hier einen Engel gezeichnet. Zwar erscheinen uns auf der Bühne auch verbrecherische Gestalten, die jedes Frevels fähig wären: Richard III., Franz Moor. Aber für das Drama bestimmend sind doch immer nur diejenigen Vergehen, deren sie sich schuldig machen und es hat keinen Wert, die Frage zu erörtern, ob Richard III. unthätig und mit Vergnügen einen Menschen in einem brennenden Hause zu Grunde gehen sähe. Jedes Kunstwerk ist in Hinsicht auf den Inhalt begrenzt und desgleichen hinsichtlich des Umfangs, wie das Gemälde durch den Rahmen.

Digitized by Google

Weil nun die Kunst mehrfache Mittel anwendet, um ihre Werke für das Verständnis ganz klar zu machen, so daß die aesthetischen Erscheinungen, ohne auf ihrem Weg durch den Verstand Objekt eines Studiums zu werden, ihre Eindrücke auf das Gemüt machen können, so geht es nicht an, daß wir durch irgend welches Hineininterpretieren wieder verdunkeln, was der Dichter uns aufgehellt. Wenn wir zu reflektieren anfangen, so verderben wir uns nicht nur den Genuß, sondern wir geraten in endlose Widersprüche hinein; ein Kritiker bekämpft den andern und wir verlieren vor lauter Raisonnement das Kunstwerk selbst aus dem Auge. Beispielsweise müßte uns in der „Jungfrau von Orleans" der Hof Karls VII., sobald wir uns über seinen Charakter Rechenschaft geben, als eine jämmerliche Gesellschaft erscheinen (IV. 11). Johanna hat Frankreich aus der tiefsten Erniedrigung erhöht und den König nach Rheims zur Krönung geführt. Da kommt die Anklage: sie sei eine Hexe. Man beachte, daß wir allein, die Zuschauer es sind, die volle Klarheit über die Gemütsverfassung, die Schuld oder Unschuld der Jungfrau haben; alle Handelnden sind darüber im Ungewissen. In ihnen kommt die Anklage des Vaters und das verdächtigende Wort Du Chatels zur Wirkung, und die vornehme, von dem Mädchen gerettete Gesellschaft läßt die Retterin schmählich fallen, ohne daß ein Beweis für das Teufelsbündnis vorläge, ohne daß Johanna ein solches Geständnis macht. In einer wirklichen Gerichtsverhandlung werden Beweis und Geständnis oder wenigstens jener als notwendig für die Verurteilung angesehen. Der Dichter läßt solche Erwägungen, so lange er uns in der Gewalt seiner Suggestion erhält, nicht aufkommen, wer aber auf eigene Faust sich ihnen hingiebt, mag auch die Folgen tragen. Wer sich die Ansicht zu eigen macht

Digitized by Google

daß der französische König mit seinem Hofstaat nur Verachtung verdienen könne: wie will er dann das ganze Benehmen der Jungfrau werten, welche in den Ausdrücken höchster Lobpreisung von diesem König spricht und im Auftrage des Himmels kommt, ihn zu erretten? Für die Kritik giebt es, wie früher dargethan wurde, keine Schranken; sie kann behaupten und begründen, wozu sie Lust verspürt.

Es ist vor allem das historische Drama, welches sich leider viel von der Kritik, namentlich durch Gelehrte, muß gefallen lassen. Jedermann weiß, daß besonders junge Leute, die sich auch einigermaßen mit dem Studium der Geschichte befassen, die historischen Personen gerne durch dramatische ersetzen, und sich also den geschichtlichen Don Carlos in der Gestalt des Schillerschen, den historischen Ulrich von Würtemberg gerade so wie den Herzog in Hauffs Lichtenstein vorstellen. Der Lehrer der Geschichte wird ihnen zwar sagen, die geschichtliche Persönlichkeit dürfe nicht durch das Kunstgebilde ersetzt werden. Nun ist es natürlich in gleichem Grade unstatthaft, sich an der Stelle der dramatischen die historische Gestalt zu denken, denn jene ist von dieser accurat so weit entfernt als diese von jener. Ein rechtschaffener Gelehrter glaubt aber die Schillersche Maria Stuart, den Wallenstein, den Goetheschen Götz oder die Natürliche Tochter nicht ganz genießen oder verstehen zu können, ohne daß er die geschichtlichen Vorbilder zum Vergleich heranzieht. Wenn diese Vergleichungen lediglich angestellt würden zu dem Zweck, um den Dichter bei seinem Schaffen zu verfolgen, und zu erkennen, welche Modifikation er an seinen Modellen vorgenommen, so wäre dagegen nichts einzuwenden, obwohl eine solche Arbeit zum Genuß und Verständnis eines Dramas gar nicht notwendig

Digitized by Google

ist — sonst wäre ein ungelehrtes Publikum dieses Genusses nicht fähig — und obwohl diejenigen, welche solche Untersuchungen anstellen, dadurch nicht etwa selbst zu Dichtern werden, sondern höchstens Stoff gewinnen, um über etwas Aesthetisches zu reden. Es werden aber nicht selten die dramatischen Gestalten unter Danebenstellung der geschichtlichen erklärt und so wird manches in eine Tragödie hineininterpretiert, was durchaus nicht hinein gehört.

Die Bezeichnung „historisches Drama" verleitet leicht zu einer unrichtigen Auffassung. Diese Götz, Tasso, Egmont, Fiesko, Maria Stuart und nicht minder Wallenstein und Julius Cäsar sind, trotz eng anschließender Benutzung historischer Berichte, Schöpfungen dichterischer Phantasie wie die Gestalten des „Nathan" oder der „Braut von Messina." Denn der größte Teil des Dramas ist dort wie hier vom Künstler erschaffen. Genau genommen handelt es sich in jedem einzelnen Falle um drei Personen: erstens um das Original, welches wirklich gelebt hat, zweitens um die Darstellung desselben durch die Geschichte und drittens um die Gestalt im Drama. In der geschichtlichen Darstellung ist immer schon eine Menge von Zügen des Originals verloren; wir kennen eben nur, was aufgeschrieben wurde. Die stillen Reflexionen, aus denen Entschlüsse hervorgingen und alles weniger auffallende allgemein Menschliche, was aber doch auch bei jeder Persönlichkeit sein eigenes Gepräge besitzt, pflegt im Dunkel zu liegen. Und aus der geschichtlichen Darstellung wählt der Dichter wieder nur wenig aus, was ihm für sein Kunstwerk paßt. Nur die Hauptlinien der Handlungen und des Charakters entsprechen der Geschichte Der Dichter hat in einem historischen Vorgang oder in einer geschichtlichen Persönlichkeit einzelne Punkte gefunden, die ihm zu dramatischer Darstellung geeignet erschienen; tausend Details,

Digitized by Google

welche der Originalgestalt anhafteten, sind weggelassen und hundert andere dafür neu beigegeben worden. Um so weniger geht es an, den Personen des Dramas Bestrebungen, Beweggründe unterzulegen, welche sie im Drama selbst nicht haben, obwohl sie dem Modell zukamen. Was zum Verständnisse und Genusse eines Dramas nötig ist, soll sich in diesem befinden, sonst haftet ihm ein Mangel an und hieße es auch „Faust." Die „Einleitungen", „Erläuterungen" zu historischen Dramen, die Monographien über die geschichtlichen Vorbilder ihrer Personen können zwar nach dem, was wir früher über das Verständnis der Kunstwerke sagten, den aesthetischen Genuß erhöhen, vorausgesetzt, daß immer schon der reine Affekt in der Seele lebe; für sich allein sind sie nicht aesthetischer, sondern wissenschaftlicher Art und gewähren auch nicht aesthetische Lust, sondern intellektuelles Interesse.

Wir wollen also hier konstatieren, daß zur Abrechnung über die sogenannte tragische Schuld oder die poetische Gerechtigkeit nichts herbeigezogen werden darf, was nicht in der Tragödie selbst sich findet. Was aber in der Tragödie vorhanden ist, darf dem Verständnis keine Schwierigkeiten machen, sonst ist der reine Affekt unmöglich. Wenn wir nicht wissen, ob eine Person schuldig oder unschuldig, ob sie aus Gerechtigkeitsgefühl, aus Menschenliebe oder Bosheit handelt, so kann weder reine Bewunderung oder Sympathie noch reiner Groll entstehen.

Jene weiter greifende Frage, warum gerade die bedeutendsten Menschen in ethische Konflikte fallen und schuldig werden, ist hier gar nicht zu erörtern. Man nehme irgend einen wirklichen Menschen und man hat auch die Schuld. Aber ein Mensch, der keinen Anspruch auf Heiligkeit machen darf, kann sehr wohl in einer bestimmten Sache schuldlos sein. Würde es sich jeweilen

Digitized by Google

nicht um eine bestimmte Schuld handeln, so könnte die Tragödie, wenn sie doch wirkliche Menschen nachbilden will, uns nur Schuldige vor Augen führen. Das aber ist auch in der Wirklichkeit gegeben, daß in Hinsicht auf ein einzelnes Vergehen nur die einen schuldig und die andern ganz schuldlos sind. So treffen wir denn thatsächlich auch in der Tragödie alle Abstufungen von der ausgesprochenen Verbrechernatur bis zu völliger sittlicher Reinheit.

Und da nun die Tragödie Personen untergehen läßt, einige derselben aber schuldig und andere schuldlos sind (wie wir durch Beispiele noch andeuten wollen), so haben weder diejenigen recht, welche poetische Gerechtigkeit in allen Fällen fordern, noch diejenigen, welche sie überhaupt verwerfen. Sie ist ein bestimmter Begriff, aber sie kann vorhanden sein oder fehlen, sie ist kein notwendiges Erfordernis der tragischen Handlung, so wenig als ein Liebesstreben. Diejenigen, welche darauf bestehen, daß diese Gerechtigkeit im Drama jedesmal zum Ausdruck komme, haben allerdings nicht unbeachtet gelassen, daß es Meisterwerke giebt, in denen auch Schuldlose untergehen, daß aber meistens der Held einen Fehltritt begeht und dafür büßt. Und darum haben einzelne Aesthetiker die Forderung der poetischen Gerechtigkeit auf den Helden beschränkt. Der schuldige Wallenstein, sagen sie, fällt, aber auch der schuldlose Max geht unter; weil aber dieser nicht der Held der Tragödie ist, soll das Gesetz der poetischen Gerechtigkeit auf ihn keine Anwendung finden. Diese Art von poetischer Gerechtigkeit wäre ja aber die größte Ungerechtigkeit. Sollte unser Gefühl nur verletzt werden, wenn Wallenstein schuldlos unterginge, weil er die Hauptperson ist, nicht aber wenn ein anderer dem Verderben anheim fällt ohne schuldig zu sein? Man kann allerdings noch weiter klügeln: Wer sich einem

Digitized by Google

strebenden Helden anschließt, macht sich zum Genossen seines Geschicks, und es ist auch sein Vergehen, wenn sich der Held vergeht. Aber mit dergleichen Erwägungen wird nichts geändert und gebessert. Wenn wir so rabulistisch dächten oder empfänden, so hätten wir gar kein Gerechtigkeitsgefühl und dieses könnte also auch nicht verletzt werden. In der Wirklichkeit machen wir jeden für das eigene Handeln verantwortlich. Und übrigens sind alle diese Reflexionen nicht zutreffend, weil sie unter dem Eindruck der Suggestion überhaupt keinen Platz haben.

Es ist schon oft auseinandergesetzt worden, in welchen Tragödien die poetische Gerechtigkeit walte und in welchen sie fehle; wir können uns hier damit begnügen, auf einige wenige Beispiele hinzuweisen und es ist nicht notwendig, daß wir eine Zergliederung der Charaktere vornehmen. Beginnen wir mit ganz bösartigen Personen, so kann neben dem mehrfach erwähnten Richard III. und Franz Moor Lady Macbeth genannt werden. Indem diese untergehen, sehen wir mit Befriedigung die poetische Gerechtigkeit walten. Weniger böse erscheinen solche Charaktere, welche, ursprünglich gut, durch die Verhältnisse zur Schuld verleitet werden, wie Fiesko, Wallenstein, Macbeth ꝛc. Auch hier erkennen wir die poetische Gerechtigkeit und jedermann wird zugeben, daß wir am Schicksal dieser Personen keinen Anstoß nehmen. Schuldlos sehen wir untergehen Antigone, Cordelia, Desdemona, schuldlos leidet Chamissos „alte Waschfrau", schuldlos fällt Rüdeger im Nibelungenlied. Wenn sich nun unser Gefühl gegen die Darstellung eines so ungerechten Schicksals empören würde, so könnten die betreffenden Dramen nie aufgeführt und epische Gedichte mit solchem Gang der Handlung nur als unerträglich bezeichnet werden.

Digitized by Google

Es giebt auch tragische Dichtungen, die ein naiver Sinn ohne weiteres mit Befriedigung aufnimmt, in denen aber gelehrte Leute nach einer Schuld gespürt haben, und dabei gingen sie mit der Spitzfindigkeit eines Staatsanwalts zu Werke. Man hat den Satz vorausgeschickt, die Größe der Schuld und die Schwere der Strafe müssen einander das Gleichgewicht halten, und so wurde etwa auch ein geringer Fehltritt zu einem schweren Verbrechen aufgebauscht. Um eine Schuld Siegfrieds festlegen zu können, hat man seinen Wortbruch gegenüber Brunhilde herbeigezogen. Einem naiven Sinn erscheint Emilia Galotti schuldlos, aber die Schuld wurde darin entdeckt, daß sie auf das Zureden ihrer Mutter hin dem Grafen Appiani ihr Zusammentreffen mit dem Prinzen verschweigt. Und doch thut sie dies in guter Absicht. Wäre sie aber auch schuldig, so dürfte doch ihr Benehmen gerechter Weise nicht so schreckliches Unglück nach sich ziehen. Erkennen wir der Gerechtigkeit zu Liebe Emiliens Schuld an, so heben wir thatsächlich diese Gerechtigkeit wieder auf, weil kein billiges Verhältnis besteht zwischen Schuld und Unglück. Zöge im Leben ein so unbedeutender Fehltritt den Untergang nach sich, so würde es schon längst keine Menschen mehr geben.

So besteht auch ein Mißverhältnis zwischen Schuld und Sühne in Bezug auf Beatrice („Braut von Messina"), die bloß deswegen, weil sie bei der Totenfeier des Fürsten gegen das Verbot zur Kirche ging, nun ihr Haus zu Grunde richten hilft. Auch dieses geringe Maß von Verschuldung aber wird aufgehoben, wenn man hinzurechnet, daß alles Unglück zuvor durch die Orakel verkündet und unausweichlich ist, daß wir also von Schuld und Schuldlosigkeit eigentlich gar nicht mehr sprechen dürfen in Rücksicht auf den Ausgang, weil an diesem doch nichts ge-

Digitized by Google

ändert wird. Daß der Ahn in seinem Grimm sein Geschlecht verfluchte, war unrecht von ihm und darum hätte auch mehr er selbst als die schuldlosen Nachkommen sühnen müssen. Je mehr wir uns auf die Frage der tragischen Schuld einlassen, desto mehr verflüchtigt sich ihre notwendige Bedeutung für die Tragödie. Man hat auch bei Fausts Gretchen von Schuld gesprochen. Wer eine solche erkennt, der mag seine Auffassung haben, aber er soll auch denjenigen unangefochten lassen, dem Gretchen ganz unschuldig erscheint. Daß Gretchen sich selbst der Sünde zeiht, ist natürlich, aber wir haben den reinen aesthetischen Genuß von dieser Poesie, ob wir dieser schönen Seele eine Schuld anrechnen oder nicht; in beiden Fällen ist es doch das reine Mitleid, was wir für Gretchen empfinden. Kassandra in Aeschylos' Agamemnon wird von Klytemnestra getötet, weil diese in der Fremden die Buhle des Gatten zu sehen glaubt. Aber dieser Untergang ist der Seherin schon lange bekannt und sie fällt ihm anheim, ob rein oder schuldig. In all den genannten Fällen kann also von poetischer Gerechtigkeit nicht mehr die Rede sein.

Wir sind aber noch nicht zu Ende mit dem Hinweis auf die verschiedenen möglichen Formen, unter denen die poetische Gerechtigkeit eintritt oder ausbleibt. Es kann nicht nur ein Schuldiger oder Unschuldiger vom Schicksal vernichtet, es kann auch ein Schuldiger von ihm verschont und dadurch erhöht werden, daß er über bessere Gegner den Sieg davon trägt. Auch dafür giebt es Beispiele genug. Philipp II. (Don Carlos) ist schuldiger als sein Sohn und als der Marquis Posa und er bleibt stehen in seiner Macht. Man sage nicht, das sei für ihn eine Strafe, daß er seinen Sohn verliert, denn dieses geschieht mit seinem Willen, und das Gewollte kann nicht eine Strafe sein. Philipp

Digitized by Google

empfindet nicht vor der Opferung des Sohnes in seiner Weise und nach der Opferung in der unsrigen. Auch Alba und Domingo werden vom Schicksal nicht niedergeworfen. Elisabeth wird zwar von bisherigen Ratgebern und Freunden verlassen, aber das ist keine vollwiegende Sühne für ihre Blutthat. Octavio Piccolomini wird sogar zum Lohn für seine lichtscheuen Machinationen gefürstet, und Buttler, der gemeine Rache geübt, spricht zuletzt von seinen Aussichten auf Belohnung durch den Kaiser. Wir aber nehmen das alles, so sehr es der poetischen Gerechtigkeit zuwiderläuft, hin, ohne uns daran zu stoßen, wie wir in Emilia Galotti die guten Charaktere den Intriguen der Bösen unterliegen und diese letzteren heil aus dem Konflikt hervorgehen sehen.

Und noch nicht genug. Es ist ein Irrtum zu glauben, der Ausgang einer Tragödie könne nur der gegebene sein. Es ließe sich eine „Iphigenie auf Tauris" denken, wo die Heldin, nachdem die Handlung bis gegen das Ende gleich derjenigen des Goethe'schen Dramas verlaufen, zuletzt unterginge — und wer will behaupten, wir würden solchen Ausgang nicht ertragen? Das hinge allein von der suggestiven Macht des Dichters ab. Wenn die Motivierung für einen tragischen Ausgang gegeben wäre: Noch diese Heilige soll sterben und damit die Schuld ihrer Ahnen erloschen sein, so daß die Götter ihr Auge wieder in Huld auf dem Geschlechte der Atriden ruhen lassen können — so würden wir, voll Wehmut zwar, aber in reiner Stimmung, diese Fügung hinnehmen, ohne uns dagegen zu sträuben, denn abgesehen davon, daß Widerstand gegen vollendete Thatsachen sinn- und zwecklos wäre, wissen wir ja, daß auch das Schöne sterben muß, das Götter und Menschen entzückte. Allerdings würden sogleich auch Ausleger zur Stelle sein, welche die Auf-

Digitized by Google

richtigkeit der Iphigenie gegenüber Thoas zur tragischen Schuld stempelten. Dann läge aber diese tragische Schuld auch jetzt schon vor, denn die Offenheit Iphigeniens ist da, ob der Ausgang glücklich oder unglücklich sich gestalte. Der Ritter Delorges (Schillers „Handschuh") könnte im Zwinger ebenso gut seinen Tod finden, wie er davon kommt, nur müßte uns der Dichter dann Gedanken suggerieren, die uns den tragischen Ausgang als etwas Harmonisches erscheinen ließen. Dann könnte auch das Wagnis, welches jetzt den Charakter des Heroischen hat, als tragische Schuld gebucht werden.

Wenn der Ausgang eines Dramas sich überhaupt nach einem bestimmten Gesetz aus der Handlung ergäbe, so bestände für den Dichter keine Freiheit mehr, diesen Ausgang in verschiedener Weise zu gestalten. Gewiß ist nun ein Schluß besser als der andere, aber möglich sind mehrere, und es können auch mehrere gut sein. Darum ist ein Dichter nicht immer gleich mit sich selbst einig, zu welchem Ende er die Handlung führen soll. Interessant u. a. ist in dieser Beziehung der doppelte Schluß von Ibsens „Nora" sowie ein kürzlich veröffentlichter Brief Richard Wagners*), worin er einem Freunde mitteilt, wie er nach einiger Unterbrechung der Arbeit am Text zu „Lohengrin" zur Erkenntnis gekommen sei, auf welche Art er den Schluß gestalten müsse: „Ich habe mein Gedicht nach einiger Unterbrechung, soweit dies möglich ist, als unbefangener Fremder angesehen, und seine poetische Absicht spricht sich mir so aus: Die Sühne für Elsas Vergehen kann nur in ihrer Bestrafung liegen, und selten kann ein Vergehen eine konsequentere und somit unerläßlichere Strafe nach sich ziehen, als sie hier in der Trennung

*) In: „Hannoversche Dramaturgie" von R. Hamel, Hannover, Schaper.

Digitized by Google

ausgesprochen ist; keine Züchtigung, kein Tod (unmittelbar) kann ihre Strafe sein — jede andere Strafweise wäre Willkür und müßte empören, nur — die allerdings härteste — die Strafe der Trennung erscheint als die unerläßlichste, und sie kann nicht zu hart erscheinen, weil sie die gerechteste, die folgerichtigste ist." Daß eine Schuld gesühnt werde, hält also Wagner hier für selbstverständlich und die poetische Gerechtigkeit erscheint auch ihm als ein nicht zu umgehendes Gesetz. Nach Lohengrins Wort (I, 3): „Nie sollst du mich befragen, noch Wissens Sorge tragen, woher ich kam der Fahrt, noch wie mein Nam' und Art", und nach Elsas Frage (III, 2) ist der Schluß allerdings gegeben. Und trotzdem würden wir uns auch mit einer Verzeihung ganz ruhig abfinden, die uns mit oder ohne deus ex machina suggeriert werden könnte. Für mich wenigstens besteht hierüber nicht der geringste Zweifel.

Wir kommen in Bezug auf die poetische Gerechtigkeit zu diesem Resultat: Gerechtigkeit erfüllt uns, wo sie in der Wirklichkeit eintritt, mit Befriedigung, und dasselbe ist der Fall in Kunstwerken. Wir wünschen sie in der Kunst darum noch allgemeiner walten zu sehen, weil sie im Leben häufig ausbleibt und weil dieser Mangel uns beleidigt. Das Leben vermögen wir nicht nach unserm Willen zu gestalten. Aber das kann der Dichter mit seinen Werken thun. Er kann eine Welt erschaffen, nach der wir uns sehnen, weil in ihr die Vollkommenheit besteht, die in der wirklichen nicht vorhanden ist. Man darf also nicht sagen, die poetische Gerechtigkeit sei für den Pöbel da.*) Schon die uralte Geschichte vom Paradies fesselt die Menschen immer wieder durch ihre poetische Gerechtigkeit, und so spricht diese sich immer

*) v. Wilamowitz: Euripides Herakles, Berlin 1889. I. Band. (Einleitung), Seite 117.

Digitized by Google

auch im Märchen aus, wenn es nämlich dem Kinde wirklich gefällt. Weil die Gerechtigkeit ein Gegenstand unseres Verlangens ist, so ist sie im Kunstwerk auch leicht zu suggerieren: Was man gerne hört, glaubt man gerne. Würde aber die poetische Gerechtigkeit immer walten, so ginge der Kunst die Mannigfaltigkeit verloren und die Schablone träte an ihre Stelle; die Dichter würden das wirkliche Leben nicht darzustellen vermögen. Darum geben sie uns auch Vorgänge ohne diese Gerechtigkeit. Aber hiefür ist ein größeres Maß suggestiver Kraft vonnöten, damit wir nicht Unbehagen empfinden und zu reflektieren anfangen*). Wo wir die Gerechtigkeit vermissen, werden wir wohl stärker erregt (denn sie selbst wirkt beruhigend), aber mit der allgemeinen Erregung erwacht leicht auch die Reflexion. Darum ist es schwerer, ein gutes Kunstwerk zu schaffen, dem die poetische Gerechtigkeit fehlt.

Im Leben sprechen wir von einem tragischen Schicksal, kaum aber von einer tragischen Schuld, es sei denn, daß dieser Ausdruck vom Drama herübergenommen werde. Nicht die Schuld ist tragisch, denn sie kann ohne Sühne bleiben. Aber das Schicksal führt im Leben Tragödien herbei, und dieses tragische Schicksal ist auch die conditio sine qua non der Tragödie. In der Tragödie kämpft der Mensch mit dem Schicksal, welches in Gestalt eines Gegners verkörpert sein kann. Bei diesem Kampf kann er sich schuldig machen, oder er kann die Schuld vermeiden. Aber erst durch den Sieg des Schicksals wird das Drama zur Tragödie. Es faßt, wie im Leben, bald des Knaben lockige Unschuld, bald auch den kahlen, schuldigen Scheitel.

*) Vielleicht hat Aristoteles in der S. 156 citierten Stelle der Poetik nicht von empörter Stimmung gesprochen, sondern von Unbehagen, wenn nämlich statt μιαρόν gelesen wird ἀνιαρόν: peinlich, betrübend, unangenehm.

Digitized by Google

Wir weisen aber der Schuld die rechte Stelle an, wenn wir sie selber als eine Wirkung des Schicksals ansehen, nicht aber als die Ursache desselben. Iphigenie bleibt schuldlos, weil das Schicksal ihr die Kraft gab, an die Wahrheit und an die Gerechtigkeit der Götter zu glauben. Ohne diese Gabe würde sie sich anders benehmen. Mit solcher Auffassung geben wir allerdings scheinbar die Freiheit des menschlichen Willens preis, aber ob es einen freien Willen gebe oder nicht, ist nicht eine Frage, die das Drama oder die Aesthetik zu lösen hat, es ist eine Frage, die überhaupt nicht gelöst werden kann. Wer aber an den freien Willen glaubt, kann diesen Glauben auch vereinen mit der Auffassung, welche die Schuld als Wirkung des Schicksals ansieht. Denn mit dieser Auffassung ist noch bei weitem nicht gesagt, daß der Mensch sich einem passiven Fatalismus hingeben müsse; da doch keiner sich selbst ganz kennen kann, so bleibt es für jeden Pflicht, in jedem Konflikt seine Kraft bis auf den letzten Rest anzustrengen, und trägt er den Sieg davon, so gereicht ihm eben das zum Ruhm, daß er den Beweis dafür leistete, wie er mit Tugend und Tüchtigkeit ausgerüstet ist. Bleibt aber der Bösewicht für sein Thun verantwortlich? Und ist es gerecht, daß er untergehe, wenn die Schuld nicht seine freie That, sondern eine Fügung des Schicksals ist? Daß der Verbrecher schlimme Anlagen erhalten habe, ist gewiß. Ob er aber gute, die ihm auch zu teil wurden, nicht durch eigene Lässigkeit verkümmern ließ, bleibt immer eine offene Frage, und damit sehen wir uns der Rechenschaftsablage darüber enthoben.

Ohne Frage wird von der antiken Schicksalstragödie in der hier bezeichneten Art die Schuld in das Schicksal einbezogen. Die nächste Wirkung dieses Umstandes zeigt sich darin, daß jene

Digitized by Google

Tragödie in höherm Maße als die unsrige Furcht erweckt, weil eben das unglückliche Schicksal dort von Anfang an unabwendbar droht, während bei uns das Ende ungewiß bleibt, bis es eintritt. Darum wird aber nicht, wie man hat sagen wollen, die klassische Tragödie der Griechen ein von der neuern von Grund aus verschiedenes Werk. Wenn dies der Fall wäre, so müßten beide Gattungen auch ganz verschiedene Stimmungen erzeugen. Das ist aber keineswegs so. Wir haben dort wie hier Suggestion und Katharsis der Affekte, dort wie hier Furcht für den bedrohten und Mitleid mit dem vom Schicksal getroffenen Helden. Der Hauptgrund, warum das klassische Drama der Alten nur ausnahmsweise einmal auf unseren Bühnen erscheint, kann nach allem, was wir gesagt, nicht in einer besondern Beschaffenheit desselben liegen. Es müßte nur so klar und durchsichtig in unsere Sprache überarbeitet werden, daß alles so leicht dem Verständnis sich erschlösse, wie die Werke unserer eigenen Dichter. Auf wörtliche Übersetzung, gleichen Rhythmus und dergleichen käme es dabei gar nicht an. Wir können ja die Beobachtung machen, daß, wo einmal Antigone aufgeführt wird, Leute aus allen Lebenskreisen, wenn sie zuvor über das Nötige auch nur einigermaßen unterrichtet wurden, den höchsten aesthetischen Genuß finden. Allerdings ist die Schuld im antiken Drama zuweilen derart, daß unsere Vernunft sie gar nicht als Schuld anerkennen kann: Wenn Philoktet, ohne es zu wissen, das Heiligtum der Göttin Chryse betritt, so können wir ihm das nicht als Vergehen anrechnen, und doch zeigt uns Sophokles unsägliches Leiden als die Folge der unbewußt begangenen Handlung. Agamemnon opfert, von der Gottheit selbst gezwungen, in Aulis seine geliebte Tochter Iphigenie, und eben, weil er es gezwungen

Digitized by Google

that, erblicken wir darin keine Schuld; dennoch wird die That in der Tragödie des Aeschylos ein Verbrechen genannt. Aber all das beeinträchtigt unsern aesthetischen Genuß nicht, denn wie wir an den Neid der Götter glauben, so auch, ohne zu reflektieren, glauben wir an die Thatsächlichkeit dessen, was wir hier schauen und hören, so lange wir unter dem Eindruck der Erscheinung stehen. Glauben wir doch auch an die Möglichkeit der Vorhersagung künftiger Schuld und kommenden Verderbens, im antiken Drama, wie in der „Braut von Messina“ und in „Des Sängers Fluch.“ Da unsere Reflexion ruht, so suchen wir für diesen Glauben keine psychologische Erklärung und keine physische für den Zusammenhang des Orakels und der Erfüllung seines Spruches. Auch wir

„— huldigen der furchtbarn Macht,
Die richtend im Verborgnen wacht,
Die unerforschlich, unergründet
Des Schicksals dunkeln Knäuel flicht,
Dem tiefen Herzen sich verkündet,
Doch fliehet vor dem Sonnenlicht“.

Ob in unserm Drama die Schuld auch nicht vorher verkündet wird, so können wir sie darum nicht weniger als Schicksal ansehen. Das Schicksal hat den Fiesko ehrgeizig, den Antonius schlau, den Julius Cäsar gewaltthätig, den Egmont vertrauend, den Tasso krankhaft mißtrauisch gemacht. Max Piccolomini erkennt für sich die Macht des Schicksals an, wenn er („Die Piccolomini“, Schluß) den Wallenstein mit einem Schiff vergleicht, das, in Brand geratend, alles mit sich in seinen Fall hinabzieht. So sagt auch die Försterin (Ludwig: „Der Erbförster“ IV, 3): Ihr harten Männer macht das Schicksal, und wir müssen's erdulden.

Digitized by Google

Tragisch nennen wir im Leben einen Schicksalsschlag nicht, der vollauf verdient war und durch den Betroffenen selbst herbeigeführt wurde. So empfinden wir auch den Tod Geßlers oder Richards III. nicht als tragisch, es sei denn, daß wir auch ihr Schicksal, böse geworden zu sein, mit in Rechnung ziehen. Im ganzen wird der Satz seine Richtigkeit haben: Je größer die Schuld, desto weniger macht sich im unglücklichen Ausgang das Moment des Tragischen geltend, desto stärker aber tritt die poetische Gerechtigkeit hervor; je geringer die Schuld einer Persönlichkeit, desto tragischer erscheint uns ihr Untergang. Und im übrigen empfinden wir das Leid so stark oder so schwach, als der Dichter es uns will empfinden lassen: wenn eine Totenklage angestimmt wird, so fühlen wir den Schmerz mit; wenn kein Wort des Bedauerns gesprochen wird, gehen auch wir leicht über das Geschehende hinweg. Der Dichter hat unser Herz in seiner Gewalt.

Wir wollen zum Schluß noch auf zwei Fälle hinweisen, wo der Dichter die tragische Wirkung dadurch steigert, daß er die Schuld mindert. Wir können zwar den Tod Wallensteins als eine Sühne dafür betrachten, daß er am Kaiser Verrat übt. Aber er stirbt nicht deshalb. Buttler anerbietet sich freiwillig zur Ermordung des Feldherrn, nicht weil dieser dem Kaiser die Treue bricht, sondern weil der Fürst ihm, Buttler, die Verleihung des Grafentitels unmöglich gemacht, wie Octavio mitteilt. Diese Schuld ist so unbedeutend, daß sie jedenfalls nicht zur Sühne den Tod verdienen würde. In „Maria Stuart“ hat der Dichter die tragische Heldin durch eine Reihe von Mitteln zur Unschuldigen gemacht. Sie kann in England nicht für den Tod Darnleys bestraft werden, sondern nur für die Beteiligung an den Attentaten

Digitized by Google

gegen Elisabeth. Von dieser Schuld aber läßt sie Schiller ganz frei erscheinen, worüber kein Zweifel bestehen bleiben kann. Ihr Schreiber Kurl hat falsch gezeugt; das Volk, indem es sich so rasch beruhigen läßt, verlangt nicht den Tod der Maria; selbst Paulet, der zu Anfang des Dramas Maria Stuart für böse ansah, erscheint zuletzt ganz zu ihren Gunsten umgestimmt. Der Gattenmord aber ist hinlänglich gesühnt durch lange Kerkerhaft und tiefe Reue. Was bleibt als Motiv der Hinrichtung übrig? Der Haß Elisabeths, wie er sich deutlich ausspricht in dem Momente, wo sie das Todesurteil unterzeichnet. Maria selbst bezeichnet ihren Tod als unverdient und als Sühne der frühern schweren Blutschuld, die doch eigentlich in unsern Augen schon gesühnt ist. Und so empfinden wir denn mit ihr und stellen keine andere Abrechnung an als die, welche uns der Dichter selbst vorlegt. —

Eine ganz andere Art der poetischen Gerechtigkeit aber als diejenige, von der man gewöhnlich spricht und von welcher auch in vorliegender Abhandlung die Rede war, muß in jeder guten Tragödie zur Geltung kommen: diejenige der Zuschauer gegenüber den Personen des Dramas und ihren Handlungen, die wir nach ihrem wahren Werte zu schätzen vermögen. Hierin liegt einer der hauptsächlichsten Unterschiede zwischen unserer Stellung zum Leben und zu den Kunstschöpfungen. Wir brauchen hier nur an früher gesagtes (S. 47 ff., 140 ff., 152) zu erinnern. Die Klarheit, mit welcher der Dichter seine Gestalten ausstattet, die Durchsichtigkeit der Motive ihres Handelns und ihres ganzen Seelenlebens setzt uns in den Stand, allen diesen Personen gegenüber gerecht zu sein, ihnen diejenigen Affekte rein entgegenzubringen, welche sie nach ihrer ethischen und intellektuellen

Digitized by Google

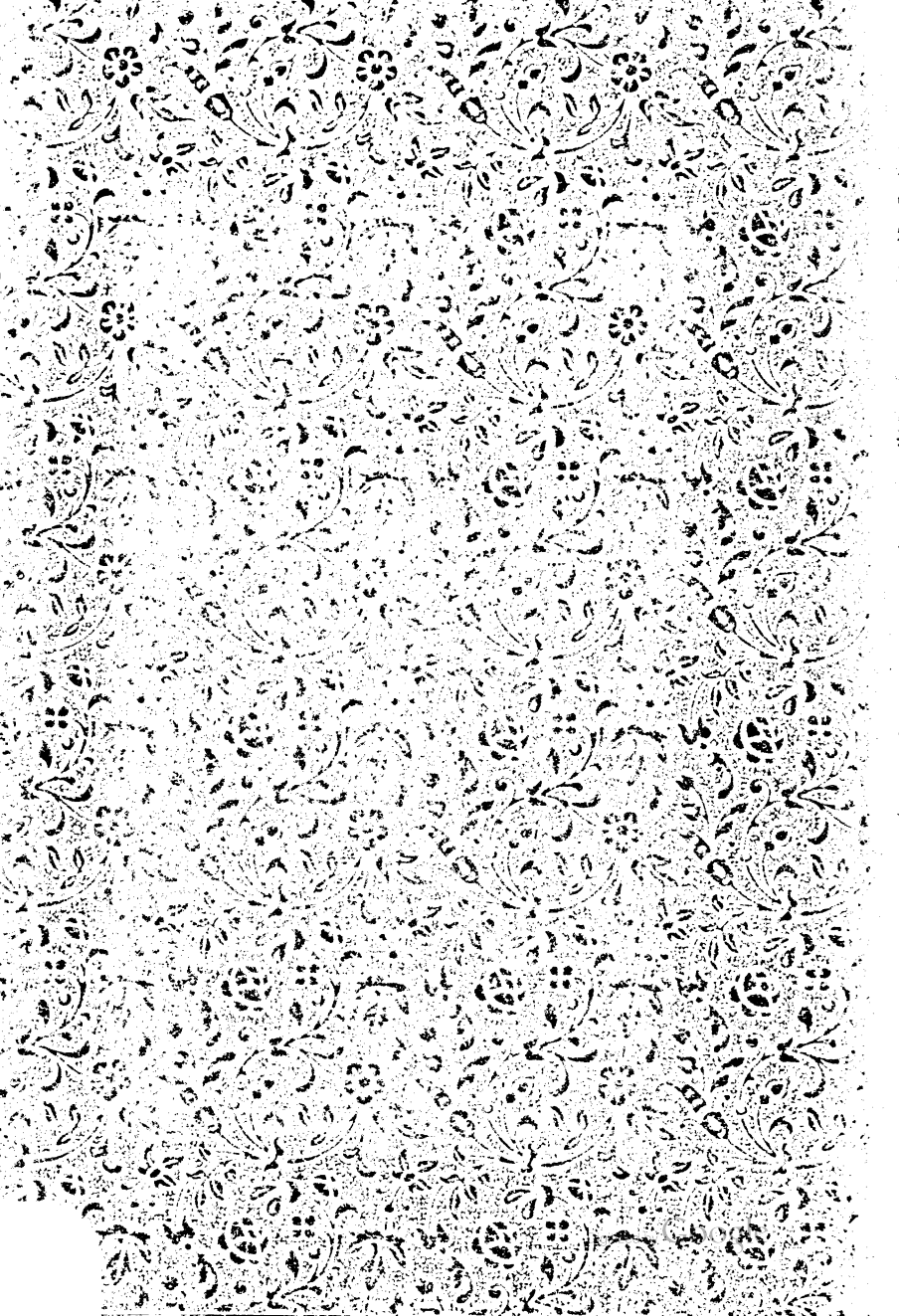
Qualität verdienen. Im Leben vermögen wir den Menschen kaum auf den Grund der Seele zu schauen, und darum sind die Stimmungen, welche sie in uns erregen, getrübt. Wo im Leben das Schickliche mit dem Sittlichen im Streite liegt, wird das Ethische häufig beeinträchtigt oder ganz zur Seite geschoben, in der ernsten Kunst aber behauptet es seinen Platz und wir wollen seinen Sieg über das Gemeine schauen. Wer sich die Mühe nehmen wollte, in Dichtungen Situationen und Vorgänge aufzusuchen, die man, in die Wirklichkeit verlegt, nicht konventionell fände, würde genug Stellen entdecken, welche können als Belege dafür dienen, daß in der Kunst das Sittliche nicht durch die Rücksichtnahme auf das im gemeinen Leben Schickliche leidet. Von einem höhern Standpunkte aus und mit hellern Augen sehen wir die Erscheinungen der Kunst als diejenigen der Wirklichkeit. Denn nicht, um die Dinge, die er uns zeigt, zu verhüllen, sondern um sie von allen Seiten mit Licht zu umgeben, empfing der Künstler

Aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit
Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit.

Druck von Pöschel & Trepte in Leipzig.

Digitized by Google

Digitized by Google



This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine of five cents a day is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

Digitized by Google

Digitized by Google